De amor y poesía en la España medieval
Prólogo a Juan Ruiz

Alicia C. de Ferraresi

EL COLEGIO DE MEXICO

DE AMOR Y POESÍA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL: PRÓLOGO A JUAN RUIZ

Serie

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

IV

Alicia C. de Ferraresi

De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz

El Colegio de México

Primera edición, 1976

Derechos reservados conforme a la ley
© 1976, El Colegio de México
Guanajuato 125, México 7, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

A mi abuelo,
el primero de mis maestros,
y en él
a todos ellos

ÍNDICE

Prefacio 1

"Del muy noble paraíso" 5

Razón de amor 43

La Virgen y el fin amor 119

El libro de buen amor 157

PREFACIO

Cuando, peregrino en búsqueda de poesía de amor y amores, se adentra el lector de hoy por senderos del ayer medieval, encuentra paisajes espirituales tan varios y tan cambiantes que a cada jornada deberá ajustar su paso, su visión, su sentir mismo, a gamas y tonos nuevos, a perfiles asombrosamente nítidos y a claroscuros de previstas e imprevistas ambigüedades. Desde hontanares y cumbres, a cada paso emergerán voces y ecos de voces. Y, tal como decía el poeta, el primer empeño ha de ser distinguir las voces de los ecos. Porque sólo entonces podrá atender al sentido más íntimo de cada voz, para elegir la ruta que más certeramente lleve hacia la meta: el entendimiento de un modo de expresión poética, que habiéndole sido ajeno, debe hacer suyo.

La poesía amatoria culta de la Edad Media española es fenómeno harto complejo. Convergen en ella influencias y tradiciones de las más variadas suertes: elementos populares y folklóricos, la herencia de la literatura clásica, la inspiración de la literatura provenzal, de la francesa, de la omnipresente literatura latina coetánea, la presencia de la literatura bíblica, de la liturgia, de las letras y del pensamiento cristianos, la convivencia de esta tradición occidental con las tradiciones árabes y judías y, sobre todo, la vida en una concepción del mundo y del hombre —teológica, filosófica, cosmológica y psicológica— que a nadie debía ser totalmente ajena.

Los poetas del siglo XIII y del XIV no siempre seguían las preceptivas fijas de una "escuela" determinada, ni tenían por qué obedecer obligatoria y consistentemente una poética que restringiera, impusiera o excluyera modo y tono, tema e imágenes. Cierto es que estas preceptivas poéticas existían y eran usadas. La mayoría de los poetas cultos las conocieron y emplearon, pero muy pocos entre ellos sintieron la obligación de seguir re-

glas al dedillo, sea tanto en lo que se refiere a *Artes Versificatoriae* y a codificaciones "corteses", cuanto a la fidelidad textual en traducciones o adaptaciones. Las mejores obras abrevan en las más diversas fuentes. Su momento histórico les dará una tónica y un sentido, porque así como ideologías y poéticas no tienen un origen único, tampoco son independientes de la circunstancia histórica del poeta. La poesía amatoria, como toda poesía, como el amor mismo, es una realidad en devenir.

Si las influencias son tantas y tan variados los temas marginales y las fuentes; si a su vez todo esto varía con el correr del tiempo, en modo, sentido y hasta sentir ¿qué constante —además de hablar de amor— puede darse en literatura tan proteica? En verdad, sería empresa tan osada como presuntuosa querer hallar entre tantas huellas convergentes y hasta divergentes la salida de un laberinto labrado durante dos siglos de quehacer poético, y al cual siglos futuros seguirían complicando en rica y compleja trama. Atenderemos a un período muy extenso. Largo es el espacio por recorrer, y tortuoso el recorrido: desde el nacimiento de la poesía culta en lengua española durante el siglo XIII, el más "clásico" de nuestra literatura medieval, hasta los principios del siglo XV, a cuyos albores humanistas se superpone la herencia del siglo anterior, el de las crisis decisivas, en el cual se hizo, se deshizo y se rehízo un mundo. Durante este período España produjo significativo acervo de literatura erótica: *El Libro de Buen Amor* hubiese bastado para enriquecer cualquier literatura, pero hay poemas menores, y aún no trillados por la labor crítica, que revelan, a veces más concentrada y nítidamente que las grandes obras, algunos de los elementos más significativos del modo poético que hemos de estudiar. Y digo modo poético, porque la "religio amoris" no es simplemente un tema literario más dentro de la rica temática de la literatura amorosa. Es un modo de pensar y de sentir que estructura desde adentro, no solamente los elementos más superficiales del poema, sino el mismo poetizar. Ya que lo que aquí me interesa es un modo poético determinado, no he de detenerme en las muchas variantes de la poesía amatoria, ni intentaré llegar a definiciones omnicomprensivas de su sentido o del de tendencias generales que, supuestamente, serían aplicables a toda la erótica medieval. Esperemos, sin embargo, que de lograr iluminar algunos poemas, algo de esa luz se refleje en el período y en la tradición a los que pertenecen. Porque es imposible aprender a

comprender y a gustar un modo de expresión poética, sin comprender y sin participar del espíritu que lo creó.

Será el nuestro, sobre todo, un esfuerzo de acomodación espiritual a una sensibilidad poética que nos es ajena. Trataremos de que nuestros ojos reaprendan a ver, para poder mirar y gozar de imágenes secularmente olvidadas. Porque el intento crítico es, ante todo, esfuerzo de comprensión y, a veces, hasta de iluminación parcial. Desde ángulos diferentes cada lector tratará de hacer suyo el poema. Cada cual dará su respuesta. Más acertadas algunas, menos certeras otras, todas son parciales. Tal es la condición del conocimiento humano respecto a cualquier realidad. Respecto a la realidad poética, toda respuesta no sólo es parcial, sino que además es hipotética. Cada una de ellas implica una elección previa entre varias hipótesis posibles. Aquella que resulte más reveladora de la esencia del poema será la más justa. Pero para llegar a una hipótesis reveladora hemos de participar de una actividad que va más allá de la labor erudita; el poema debe ser repensado desde dentro. Hace siglos lo creó el poeta. Para comprenderlo debemos hoy recrearlo. Y en este sentido nuestra respuesta no es parcial. Porque creación y recreación son compromisos totales del espíritu.

Acaso este libro debiera haber tomado su título de una obra ejemplar y llamarse *Varia lección*. Porque, en verdad, no pretende ser más que variada lectura de poemas medievales y "la utilidad que tal vez tenga es incitar a leer las obras del pasado, lo cual no es tratarlas como cosas muertas, sino intentar una comunión con los lectores que las leyeron como nuevas, sin perder de vista los siglos que median entre ellas y nosotros". Permítaseme usar como mías las luminosas palabras de Marcel Bataillon, pues se ajustan ceñidamente a mi propósito, ya que no a mi logro. Justo es comenzar con una deuda porque al esfuerzo de muchos debo lo que haya aquí de logrado. Cada nota a pie de página sea testigo de mi gratitud. Por cierto, sería imposible que no hubiese olvidado mencionar muchos nombres, pero sirva de honrada excusa la natural finitud de la memoria humana.

Sin duda hay deudas más inmediatas que sería imposible saldar: el afecto con que mi marido permitió tantas horas inhóspitas, el cariñoso cuidado con que Celia Las Heras de Méndez copió estas páginas; la amistad de Phillip Petersen y Darío Fernández Morera que prestaron generosa y atenta lupa a cada renglón de un manuscrito confuso y supieron alentarme cuando

más lo necesitaba mi incertidumbre. El claro y austero juicio de Bernardo Gicovate que una vez más me ha dado el cuándo del callar, aunque su esfuerzo no siempre logró domeñar el cómo de mi hablar. La cálida atención de Lawrence Ryan que desde los umbrales de mi empeño desvaneció muchas vacilaciones mías. La acogida que me otorgó como *scholar in residence* el padre John H. Gray, decano de la Universidad de Santa Clara en California, durante un año de paz que permitió se diera fin a mi intento. El respaldo tanto material como espiritual de Mills College. La fina gentileza crítica de Francisco Rico y Raymundo Lida; el interés y la generosidad de Margit Frenk de Alatorre y la siempre lúcida presencia de Joseph H. Silverman. Sin todos ellos quizá estas páginas nunca hubieran visto luz.

Stanford University
Mills College, California Septiembre, 1973

"DEL MUY NOBLE PARAÍSO"

1. *El poema de Alfonso Onceno*

Debe haber sido Alfonso XI trovador muy cumplido, a juzgar por una cantiga que se le atribuye en el *Canzoniere Portoghese* de la Biblioteca Vaticana.[1] Pareciera justicia poética que quien con sus amores reales iniciara una crisis que transformaría su mundo, haya sido considerado también, por mucho tiempo, quien con sus amores poéticos iniciara a su vez la lírica española.

No hemos elegido, sin embargo, la ya nombrada cantiga para establecer un curioso pero peregrino paralelismo metafórico. En realidad, se concentran en esta breve canción una serie de problemas que veremos recurrir, en mayor o menor grado, en los textos que trataremos luego. La crítica se ha referido a ella tan marginalmente, que nos evita entrar en comparaciones con otras

[1] La cantiga es el único texto castellano de dicho *Cancionero*. Está allí atribuida a "El rey Don Affonso de Castella e de Leom que venceu el rey de Belarim com o poder d'aalemmar a par de Tarifa". No hemos de detenernos a considerar la exactitud de esta atribución a Alfonso Onceno, porque que sea él quien en realidad la haya escrito es cuestión de poca monta. Por un lado, no se conserva ninguna otra obra suya. Por otro, el que un rey poetizase no era hecho nuevo en una Península donde Alfonso el Sabio de Castilla y el rey Dionís de Portugal habían alzado ya sus prestigiosas voces, iniciando una tradición de trovadores regios, en la cual Alfonso Onceno sería un eslabón más. Por lo tanto, esta cuestión solamente puede interesar a nuestra historia literaria, como índice de una continuidad de poetizar cortesano, que comenzó y culminó con el rey Sabio, para llegar dos centurias después hasta la voz y la corte de Juan II. Problema aparte sería tratar que el poema se enriquezca, al ser entendido desde la biografía del rey. Quien así lo desee, libre está de hacerlo. Nosotros preferimos ver en el yo poético al enamorado universal; porque es propio de la naturaleza del canto amoroso desligarse, últimamente, de eventos circunstanciales.

exégesis, para poder atender a cuestiones generales. La universalidad de sus fórmulas poéticas nos permite, nuevamente, salvar el aparato crítico y los obligados paréntesis eruditos, exigidos por obras más elaboradas y ricas en problemas marginales. Su estrecha dependencia de la lírica galaico-portuguesa es evidente y natural. Salvo la catalana, la lírica erótica española se expresó por siglos en la dulce lengua galaico-portuguesa. De ella toma un modo expresivo y un vocabulario convencionalmente fijo y muy restringido. De ella proviene, finalmente, el tema principal: esa "coita", típica de la "cantiga d'amor" galaico-portuguesa.

Estas "cantigas d'amor" se inspiran en la lírica del Languedoc. La gama emotiva de la erótica provenzal va desde la queja dolida al júbilo amoroso, y suele ocurrir que aun en medio de la mayor desesperanza alce el trovador su canto de *joi*, uno de los *leitmotivs* más significativos de la lírica occitana. Pero por mucho que a ésta deba la galaico-portuguesa, no le debe por cierto su *joi*. Al componer a "maneira de proençal", el trovador gallego cantaba no el júbilo amoroso, sino la "coita", el dolor de amar. En la cantiga de Alfonso XI cobra por primera vez voz castellana la cuita de amor:

En un tiempo cogí flores
Del muy noble paraíso,
Cuitado de mis amores
E d'el su fremoso riso!
E siempre vivo en dolor,
E ya lo non puedo sofrir,
Mais me valera la muerte
Que en el mundo vivir.
Yo con cuidado d'amores
Vol'o vengo ora dizer,
Que he d'aquesta mi senhora
Que mucho desejo aver.
En el tiempo en que solía
Yo coger d'aquestas flores,
D'al cuidado non avía
Desque ví los sus amores;
Y non sé por qual ventura
Me vino a defalir,
Si lo fiz' el mi peccado,
Si lo fizo el mal dizir.
No creades, mi senhora,
El mal dizer de las gentes

Ca la muerte m' es llegada
Sy en ello parades mentes;
Ay senhora, noble rosa,
Mercedes vos vengo pidir,
Avede de mí dolor
E no me dexedes morir.
Yo con cuidado d'amores
Vol'o vengo ora á dizer,
Que he d'aquesta mi senhora
Que muicho desejo aver.
Yo cogí la flor das flores
De que tú coger solías,
Cuitado de mis amores
Bien sé lo que tú querías;
Dios lo pues te por tal guisa
Que te lo pueda fazer,
Ant' yo quería mi muerte
Que te asy veja a morrer.
Yo con cuidado d'amores
Vol'o vengo ora a dizer,
Que he d'aquesta mi senhora
Que muicho desejo aver.[2]

2. *Canto y juego*

Decir que una cantiga es un texto escrito para ser cantado puede sonar a afirmación inútil, por lo obvia. Pero hemos de insistir en lo obvio porque suele ser lo más fácil de olvidar. El lector moderno lee las viejas cantigas como poemas y, naturalmente, transfiere a su lectura el hábito de la lectura solitaria, apropiado al poema escrito en solitaria meditación. Lector posromántico, transfiere también un sistema de valores. La mayoría de nosotros esperamos encontrar en la lírica amorosa un "yo" de inconfundible y sincero acento personal, deseamos éxtasis de emoción y, sobre todo, queremos "originalidad". Entonces, al leer la vieja canción de amor casi siempre se la condena: está plagada de fórmulas, es altamente convencional y retórica, no hay traza alguna de la tan deseada "sinceridad" de un yo intransferiblemente auténtico y personal. El más apasionado lector de poesía, antes de terminar de leer una veintena de cantigas de

[2] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo I (Madrid, 1907), pp. 63-64.

amor, se impacienta o se aburre. Nada más natural. Una cantiga no ha sido escrita para la lectura solitaria.

La naturaleza del canto difiere de la del poema puramente literario; su fin no es, por cierto, la meditación en soledad. Aun cuando las palabras del texto puedan parecer las confesiones personales e íntimas de un yo, el canto es en el fondo una experiencia social. Ha sido escrito teniendo en cuenta un público de oyentes o de participantes, y por ser pública, su expresión lírica es altamente formal. En una palabra, el canto amoroso es convencional expresión de una experiencia personal ficticia. Es, además, música profana, y ésta, en la Edad Media, solía darse en un contexto de juego en sociedad. Por lo tanto, al leer una canción de amor del siglo XIV hemos de tener muy en cuenta, antes de extrapolar nuestros hábitos valorativos, su carácter social —frecuentemente colectivo— y su esencia lúdica. Ambos factores condicionan la naturaleza del yo poético, que es un yo ficticio, y la del lenguaje y estructura del texto, que obedecen a normas fijas y convencionales.

Empeño inútil es oponer lo "original" a lo convencional, cuando el elemento convencional es tan propio de la esencia poética de la cantiga de amor, que de faltar aquél, ésta se desvirtuaría. Empeño falso es oponer la "sinceridad" del yo a la "falta de sinceridad emotiva", cuando en el canto erótico medieval ese yo personalísimo e intransferible nada importa porque lo que cuenta es el ficticio yo universal. Este yo que no es tal o cual enamorado, sino "el enamorado" porque la experiencia amorosa que el canto imita no es propiedad privada de nadie. No se trata aquí de lo que siente un amante determinado, sino de la autenticidad de la experiencia.

La cantiga atribuida a Alfonso Onceno está formada por cuatro estrofas separadas por un estribillo. Como era frecuente en este tipo de composiciones, la melodía solía ser la misma para cada estrofa, mientras que otra melodía —muy a menudo totalmente independiente de la primera— correspondía al estribillo. Un mismo texto podía ser cantado con diferentes melodías, y una misma melodía podía utilizarse en muy diferentes textos.[3]

[3] Ver Jean Beck, *La musique des troubadours* (París, 1910); A. Machabey, "Introduction a la lirique musicale romane", *Cahiers de Civilisation médiévale*, II (1957), 203-211 y 283-293; "Remarques sur les mélodies goliardiques", *Cahiers de Civ. med.*, VII (1964, 257-264): J. A. Westrup, "Medieval Song", en *Early Medieval Music up to 1300,2: New Oxford History of Music*, ed. Dom Anselm Hughes (2ª ed. Oxford, Clarendon Press, 1955). Señala Westrup que la melodía del himno *Ut queant*

Se trataría, claro está, de adaptar, de un modo general, la música al tenor de la letra. No es de creer, por ejemplo, que a nadie se le ocurriera, tanto entonces como hoy, cantar una canción de cuna con ritmo de marcha militar. Pero el hecho de que la música variase no implica que fuera factor secundario. Recordemos que la estructura musical solía darse en repeticiones de temas musicales. El público podría desconocer la letra de la canción, pero una vez oídos los dos temas —el de la primera estrofa y el del estribillo— conocía de inmediato la estructura musical de la canción toda.

Las palabras, imitación de una experiencia afectiva, de un proceso psicológico, prestan a la canción un elemento, hasta cierto grado, subjetivo y personal (tanto en términos del poético yo ficticio, como en términos de la contribución individual del poeta). La música le da orden y medida, lo universal. Estrofa tras estrofa el yo poético habla de sí mismo, aparentemente encerrado en egocéntrica contemplación de sus sentimientos. Pero, tras cada estrofa, el estribillo nos irá recordando la presencia de un auditorio, al cual está expresamente dirigido el canto:

> Yo con cuidado d'amores
> *vol'o vengo ora dizer,*
> que he d'aquesta mi senhora
> que muicho desejo aver.

La estructura de la canción deja vislumbrar lo que debió ser participación colectiva en el canto, porque el estribillo solía cantarse en coro. Si las estrofas de nuestra cantiga están llenas de tópicos remanidos, el estribillo, elemento central del canto, es todo él un lugar común. Y por serlo, sus cuatro versos podrían referirse a innumerables cantigas amorosas. ¿Mengua, por eso, su valor poético? La naturaleza convencional del estribillo es, justamente, lo que da a la letra del canto cimiento de universalidad. Su valor reside en ser lugar común, porque todo lugar

---

laxis se usó para la poesía de Horacio *(Odas,* iv,11, 'Est mihi nonum') (p. 220); el famoso "Can vei la lauzeta mover" de Bernart de Ventadorn comienza con el *Kyrie eleison* de la Misa *Cum Jubilo* (de *Beata Maria),* el cual fue usado también en varios otros textos (p. 237). Westrup concluye que no es posible establecer una distinción válida entre el canto secular y el religioso de ese entonces, tanto en latín como en lenguas vernáculas. Machabey nota, por su parte, las analogías entre la música de textos latinos no litúrgicos y la de los troveros franceses ("Remarques...", 264).

común resume una experiencia universal, o por lo menos una experiencia común a una sociedad, a una época, a un pueblo.

El "yo", tan enfáticamente subrayado en la primera palabra del estribillo, al usar el lugar común de la fórmula poética amorosa se integra, implícitamente, a la colectividad de amantes, al mismo tiempo que establece su autonomía respecto a cualquier circunstancia particular. Así, el yo del estribillo, al colectivizarse se universaliza.

Dentro de la cantiga, el elemento más estático y convencional es el estribillo. Alrededor de él se van levantando, menos convencionales y más dinámicas, las estrofas. En el estribillo se cimientan emoción y significado: cuita de amor debida al intenso deseo amoroso. Las estrofas nos van contando lo que podríamos llamar "la historia" sentimental. Cada una de ellas es una etapa que intensifica —y finalmente redefine— el mensaje del estribillo. Hemos notado ya cuánto importa la repetición de los temas musicales dentro de la canción; notemos ahora la importancia de la repetición del estribillo. A medida que el canto avanza, va éste cobrando, estrofa tras estrofa, nueva carga emotiva, que a su vez refluye en las estrofas, matizando y hasta gobernando el progreso del canto.

Dijimos que era la cantiga de amor un modo de juego colectivo. El coro —acaso todos los presentes en una tertulia cortesana— cantaría el estribillo, y el solista (o los solistas) las estrofas. Buena parte del placer lúdico del canto proviene de sentir la continuidad psicológica que se va estableciendo entre estrofas y estribillo, porque entonces va uno percatándose, presenciando y participando en la creación de un individuo, el yo ficticio del canto, un yo que emerge de la alternada conjunción de solista y coro.

Toda forma literaria encierra en sí lo individual y lo universal; pero en este tipo de canto se dan ambos de un modo muy peculiarmente socializado. Ya que el estribillo expresa un sentimiento potencialmente común a todo ser humano podemos considerarlo, para usar un término técnico entrañable al pensamiento medieval, un "universal" psicológico. Este "universal" tiene dos dimensiones funcionales, a las cuales hemos ya aludido, y que ahora trataremos de concretar. Una de ellas puede ser considerada externa, es decir, independiente de la letra de esta cantiga, ya que por ser lugar común puede el estribillo usarse en muchos otros contextos líricos. La otra, llamémosla interna, es inseparable de esta canción en particular, porque al recurrir el estri-

billo tras cada una de sus estrofas va matizándose y cobrando un sentido y una gama afectiva que solamente puede tener dentro de esta cantiga, y solamente en ella. Ambas dimensiones están en esta canción estrechamente relacionadas. En cada estrofa se esfuerza el solista por explicar, cada vez con mayor claridad, su situación y estado. A la vez recibe del público —el coro— todas las connotaciones expresivas inherentes al estribillo, y las enriquece al desarrollar progresivamente la experiencia del enamorado. En cada etapa de la canción se da una revelación nueva; y así el proceso lúdico progresa, de revelación en revelación, hasta que finalmente palabra y música cesan. Porque lo que causa más placer es el proceso, es el proceso lo que más importa. Lo cual no quiere decir que en canto y juego no interese el desenlace, el "momento de la verdad". Pero la verdad última de canto y juego sólo encuentra sentido en el placer suscitado por el jugar y el cantar. Juego en sociedad, su fin es dar solaz. Por eso, ¿cómo separar solaz y verdad? si en el solaz es su verdad.

3. *Tiempo humano*

Sabido es que el espíritu medieval tuvo muy presente y exaltó la dinámica escatológica.[4] Es muy probable que para entender el tiempo de la antigua canción de amor debamos aproximarnos a la concepción temporal del hombre, tal como la entendería el medievo.[5]

Si bien todo poema es palabra en el tiempo, la cantiga de amor es naturalmente imitación de otra experiencia temporal: la de estar enamorado. Realidad indudablemente limitada, pero que participa de la naturaleza de la condición humana en su sentido más amplio: el hombre en su triple dimensión animal, racional y sobrenatural. En el mundo de lo contingente está el hombre sujeto al tiempo que todo lo muda y que encierra, desde la cuna, la certidumbre del sepulcro. Su razón puede hacerlo concebir lo atemporal y eterno, pero no por eso lo salva de su temporalidad. Por sí mismo no puede el hombre ir más allá de la pura concepción intelectual de lo eterno. Sólo la gracia de la revelación divina transfiere la vida del cristiano de su contingencia temporal a la dimensión eterna de lo sobrenatural: su cuerpo mortal, su

[4] Oscar Cullman, *Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History* (London, 1962).

[5] George Poulet, *Studies in Human Time* (New York, 1959), pp. 3-8

alma inmortal, y todo él partícipe en los planes de Dios, *ab initio*. Cada una de las acciones humanas encuentra entonces significado, porque "Dios lo pueste por tal guisa".

Veamos ahora lo que nuestra cantiga expresa, en tanto imitación de una experiencia humana en el tiempo:

En un tiempo cogí flores
del muy noble paraíso,
cuitado de mis amores
e d'el su fremoso riso!
e siempre vivo en dolor,
e ya lo non puedo sofrir,
mas me valerá la muerte
que en el mundo vivir.
(estribillo)

En el tiempo en que solía
yo coger d'aquestas flores,
d'al cuidado non avía
desque ví los sus amores
e non sé por quál ventura,
me vino a defalir,
si la fiz' el mi peccado,
si lo fizo el mal dizir.

Siempre habla el enamorado de una y la misma cosa: sus sentimientos, gobernados por su deseo. Lo que repetirá el estribillo, con intensidad creciente, es precisamente ese deseo, alrededor del cual gira el tiovivo emocional del yo poético: "aquesta mi senhora, que muicho desejo aver". Prisionero de su obsesivo apetito amoroso, y aún más, del ansia de satisfacerlo, está el amante ciego a la constante más genuina de su experiencia erótica. Porque esa honda constante no es otra que su egotismo. Él no puede menos que exhibirlo, aunque no sepa reconocerlo.

¿Qué desencadena la vivencia amorosa de que habla la canción? Por un lado, se canta a un amor nacido de la aprehensión visual de la belleza femenina, "el su fremoso riso"; por el otro, lamenta el enamorado su presente privación amorosa. El amante siente el tiempo como mera y simple sucesión: un ayer placentero, un ahora desprovisto de placer, un mañana en espera del placer perdido. Es el tiempo de lo sensorial, de la emoción que fluye sin pensarse más que en su inmediatez: es el tiempo de lo contingente.

Desde la primera estrofa queda establecida la antítesis afectiva y temporal, al quedar claramente expresado el contraste entre el bienaventurado ayer, gozo de flores y risa, y la desventura de un hoy que se le hace insoportable continuidad de sufrimiento. El dolor del ahora proyecta al enamorado hacia un futuro que exige al dolor un término. Quiere entonces convencerse y convencernos que su cuita es fatal, que de vivir sin amor, es preferible morir. Calla el solista. El estribillo llega para decirnos que el amante está ensimismado, más que en tales deseos de muerte, en su deseo de posesión. No muere por su dama, en nombre de ella y a ella entregado. Si muriese, lo haría para dar fin a su propio sufrimiento de desposeído. La amada sólo cuenta como objeto de satisfacción erótica; no la siente el amante, porque no sabe sino sentirse a sí mismo.

La segunda estrofa repite la antítesis temporal de la primera: el pasado feliz, el hoy desventurado. La cantiga revela ahora una estructura típica en esta clase de poemas, y que podríamos definir como basada en la repetición de un tema y en el paralelo avance, por ampliación, de otro. Si la primera parte de esta estrofa repite el de la primera parte de la anterior, la segunda parte, al referirse al estado actual del amante explica las posibles causas de su sufrimiento, ampliando así lo dicho en la segunda parte de la estrofa previa. Por fin, los temas de las dos últimas cuartetas de estas primeras estrofas son retomados, al avanzar el canto, dentro de la tercera:

Non creades, mi senhora,
el mal dizer de las gentes,
ca la muerte m'es llegada
si en ello parades mentes;
ay, senhora, noble rosa,
mercede vos vengo pidir,
avede de mí dolor
e non me dexedes morir.

Al tratar de comprender el oyente la experiencia del enamorado, y teniendo aún en los oídos ecos de los versos finales del estribillo, descubre a dónde apuntan estas palabras. Quien "muicho deseja aver" a su señora, decide dirigirse a ella directamente. Este paso de la tercera persona a la segunda es bien significativo, porque para lograr su deseo es necesario hablar a la dama, y al hablarle, persuadirla. Muy evidente es su retórica. Si un momento antes pudo el enamorado concebir la posibilidad de que

su propia suerte (¿o su propia culpa?) podría dar razón de su estado actual, en su esfuerzo persuasivo no vacila ya en hacer totalmente responsables a los demás. Ahora no le basta ser víctima del colectivo "mal dizir"; para dar peso máximo a su argumento es necesario serlo de la amada. Por eso entra en este punto el tema de la muerte, el cual al cerrar la primera estrofa era deseo de morir, y al cerrar ésta es deseo de que no le dejen morir. Entonces comprendemos que así como la amada es solamente objeto, la muerte es nada más que pretexto. Y pretexto retórico. No se trata aquí de dar libre curso a sus emociones, sino de establecer un argumento con el fin de convencer al objeto de sus deseos, no sólo que tenga a bien satisfacerlos, sino que debe hacerlo. Semánticamente la segunda parte de esta estrofa es paralela a la primera; en ambas ruega el enamorado la merced de su dama y basa su reclamo en idénticas razones, en el universal erótico "quiéreme, porque me muero". El eterno lugar común tiene aquí muy sutiles matices. Con el "más me valerá la muerte que en el mundo vivir" de la primera estrofa expresa el enamorado una preferencia, de la cual, implícitamente, es él verdadero responsable. Ahora su retórica hace a la dama, por responsable, culpable. De morir él sería porque ella, falta de compasión, al negarle su merced, lo ha dejado morir.

El ruego del enamorado a su señora es así claro y calculado esfuerzo retórico, dirigido a lograr un efecto determinado. Al volver el estribillo subraya el propósito de todo el discurso del solista: lograr lo apetecido. La tercera estrofa se da en el presente, en el ahora inmediato del deseo y la esperanza. Al suplicar la gracia de la amada, el amante ha puesto en juego el argumento que cree más convincente: por tener poder de muerte y vida sobre él, ella sería causa última de todo su mal o de su bien todo. Irónicamente, la omnipotencia de la amada no tiene otra fuente que la apetencia egocéntrica del amante. Y así, el estribillo, al final del discurso del enamorado, insiste en la definición de la señora como objeto apetecido. La amada, hasta aquí, ha existido únicamente en función del deseo, no de entrega, sino de posesión de quien declarándola dueña de su vida, sólo piensa en ser su dueño.

Nos acercamos al final del canto. El amante acaba de dirigirse a su señora, pidiéndole respuesta y retribución. Justo es que la última estrofa, al cerrar el juego, nos revele el resultado. A mi juicio, esta estrofa sería incomprensible de no ser la amada quien en ella contesta al reclamo del amante. Entonces, al res-

ponder, se hace yo poético, agente de expresión, emoción y sentimiento; y, al hacerlo, deja de ser objeto:

Yo cogí la flor das flores
de que tú coger solías,
cuitado de mis amores
bien sé lo que tú querías;
Dios lo pueste por tal guisa
que te lo pueda fazer,
ant'yo quería mi muerte
que te así veja a morrer.

He aquí un yo que va también del pasado al presente y al futuro, pero el tiempo no es ya pura y simple sucesión, sino ordenada continuidad. El yo del enamorado estaba atento al devenir temporal de sus ansias y emociones, y a nada más. Quien aquí se ve a sí mismo, es capaz de ver al tú como tú y no como mero objeto de los deseos del yo, y finalmente logra elevarse sobre las circunstancias de uno y otro, para así comprender a un agente que trascendiéndolos gobierna las acciones y los deseos de ambos. Desde la primera cuarteta es éste un yo racional que sutilmente sugiere, señala y define. Es ella quien posee la flor perdurable, la verdadera flor de entre las plurales flores que deleitaron el transitorio ayer del enamorado. El amante es ahora definido en su naturaleza e intenciones: "cuitado de mis amores, bien sé lo que tú querías". He aquí cómo la repetidísima fórmula, al hacerse vocativo, toma características de epíteto definitorio: "tú, el cuitado de mis amores". La declaración inmediata, no sin ironía, apunta a la lucidez del entendimiento de la dama, y nos deja vislumbrar la inutilidad del esfuerzo persuasivo del amante. Cierto es que ella concederá su merced, porque no quiere que él muera. Pero tal concesión no implica que la haya convencido la débil retórica del enamorado. No se siente ella responsable del destino de su amante, ni del de sus amores. La respuesta final no es en realidad una concesión; es la afirmación del valor del tú amado sobre el del yo amante "ant'yo quería mi muerte, que te así veja a morrer". La diferencia entre el egocéntrico deseo del enamorado, que todo lo piensa en términos de su yo, y las palabras de la enamorada, es notable. Lo que en el amante es rememoración narcisística de sus placeres y ciega autocompasión, es en ella aceptación del tú por amor al tú, es amar trascendiendo el amor propio. Para el amante, la amada ha existido en función de sí mismo. En las tres estrofas de su

discurso jamás se ha preocupado de lo que ella pueda sentir como ser autónomo, sino de lo que él quiere que ella sienta. Ni por un momento se ha detenido a considerar causa más alta de su devenir temporal que las circunstancias inmediatas y contingentes de su yo. A la amada le basta una sola estrofa, en la cual expresa entender y aceptar la naturaleza del tú, y en la cual da la clave más significativa de la diferencia de actitud y altura espiritual que entre ambos media. Una vez reconocido y definido el tú, define ella la causa final, que permite se consume el destino de ambos:

> Dios lo pueste por tal guisa
> que te lo pueda fazer.

Si lo que narra el enamorado es experiencia universal en el mundo de lo contingente, lo que declara la dama es verdad universal, en todos los planos de la condición humana. Porque en nadie más que en Dios descansa el destino último de nuestros deseos, y sólo por él logramos lo que nos cumpla lograr. Una vez más, no puede la fórmula ser más convencional y, una vez más, en este contexto, no puede ser más expresiva. El lugar común es una verdad universal que da pleno significado a la entrega de la merced de amor. La hiperbólica declaración del amante, que hace a la dama responsable de su destino y salvación, encuentra aquí la respuesta justa. No es ella, sino Dios, quien lo "pueda fazer". Y así, la "merced", la gracia salvadora, es alzada del plano de lo contingente, al plano de lo sobrenatural: el yo que puede aceptar al tú, porque Dios lo quiere. Cuando el coro repita por última vez el estribillo, sus palabras habrán cobrado universalidad triunfante. El deseo está colmado. Por el amor, gracias al Amor.[6]

De querer aprehender la cantiga como un todo estático y simultáneo, encontraríamos toda suerte de cabos sueltos, contradicciones e incoherencias. La lógica del canto se va estructurando en una serie de revelaciones progresivas, que sólo actos sucesivos de comprensión pueden recrear. Al preguntarse Santo Tomás de Aquino si es posible entender varias cosas a un mismo tiempo, da una respuesta que viene muy al caso de lo que aquí se trata:

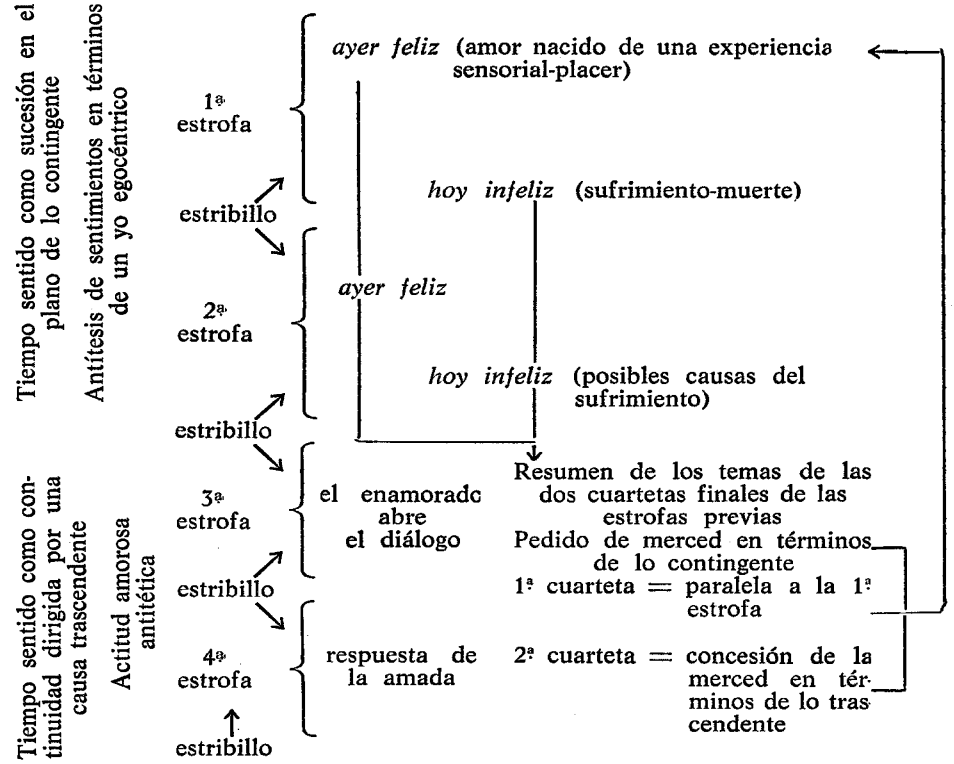
[6] A mi juicio, pocas veces ayudan los gráficos del crítico al entendimiento del poema por el lector. Sin embargo, en el caso de esta cantiga, debido a características inherentes a su estructura, acaso un gráfico re-

Partes possunt intelligi dupliciter. Uno modo sub quadam confusiones, prout sunt in toto: et sic cognoscuntur per unam formam totius, et sic simul congoscuntur. Alio modo, cognitione distincta, secundum quod quaelibet cognoscitur per suam speciem: et sic non simul intelliguntur.

(Summa Theologiae, I, Q.85, a.4, ad. 3)

Si en vez de tratar de aprehender la cantiga de un "modo confuso", pensándola como un todo formado de elementos simultáneos, lo hacemos en actos sucesivos de comprensión —dis-

sulte útil para concretar lo ya dicho. En la prosa explicativa de nuestro comentario se ha ido diluyendo la sucesión de relaciones y revelaciones, paralelas y antitéticas, que estructuran el devenir de la canción. Acaso un gráfico logre, aunque pálidamente, reflejarlas.



tinguiendo cada elemento de acuerdo a su naturaleza, a medida que emerge en la experiencia progresiva del canto— el todo se hace, a su vez, coherente. Entonces no entenderemos solamente el proceso, sino hacia dónde el proceso va. Desde la superficie, el significado del canto puede resultar tan frívolo, convencional y fortuito como es frívola y fortuita la retórica del enamorado. Identificar nuestro yo racional con el ficticio yo irracional del amante, dejarnos persuadir por sus no persuasivas razones, enredarnos con él en la lógica coja de su egotismo, sería perder la partida desde la primera jugada. Porque todo esto es un juego.

Resumamos. El tiempo del enamorado es sentido como simple sucesión de emociones y sensaciones; para verdaderamente llegar a comprender al enamorado, para que esa sucesión se haga inteligible, es necesario abstraerla del flujo irracional y subjetivo, y así ver en ella la verdadera continuidad del devenir temporal; es el tiempo intelectual. Finalmente, en tanto cristiano, todo este devenir está dirigido hacia una resolución que da sentido a la historia universal y a la vida de cada hombre, las cuales hallan su primera y última causa en Dios; es el tiempo escatológico. Todos estos planos temporales, de los cuales participa la experiencia poética de nuestra cantiga, determinan su estructura, y dan a cada palabra la posibilidad de tres dimensiones: la emotiva, la literal y la religiosa. A estas tres dimensiones, a su presencia aunque no obligatoria, probable en la palabra poética medieval, debemos estar siempre alertas.

4. *Las connotaciones múltiples: el lenguaje poético*

Cuando el poeta español nos habla de la "niña virgo" repite la vieja ecuación del latín clásico entre *virgo* y *puella.* El caso es sin embargo raro, porque en castellano la "niña virgo" es normalmente "la doncella". La literatura en lengua romance nace en un mundo cristianizado desde hacía siglos. En ese mundo muchas palabras estaban ya tan impregnadas de entrañable sentido religioso que, aun en el más profano de los contextos, no podrían ya nunca recobrar su prístino sentido secular. En el caso de *virgo,* las lenguas romances, al referirse a una mujer, habían optado por algún otro vocablo que connotara doncellez; porque *virgo,* habiéndose transformado en epíteto fijo de María, hacía que la palabra se refiriera inmediatamente a la Virgen por excelencia. Entonces, si un poeta llama *virgo* a su amada, se acerca

peligrosamente a la identificación de la doncella humana con la doncella arquetípica. En el mundo cristiano, por lo tanto, el latín *virgo* y sus derivados en lenguas vernáculas, terminó cobrando un sentido casi exclusivamente religioso.

Otras palabras, y las más de ellas, se enriquecieron con un nuevo sentido religioso, pero mantuvieron su sentido secular. Así, cuando decimos "cielo" en español, podemos referirnos al *caelo* donde brillan estrellas y corren terrenales nubes, o a la mansión celestial donde las almas bienaventuradas contemplan a Dios. Hasta aquí no hay superposición de planos ni ambigüedad alguna. Pero "cielo" y "mi cielo" suelen referirse muy a menudo a un ser querido, y entonces la lengua cotidiana está aplicando a algo terrenal la dimensión religiosa del vocablo. El patrón que informa el sentido último de "fe", "esperanza", "salvación", "merced"..., en cualquiera de sus plurales y fortuitos contextos profanos es, necesariamente, su sentido religioso. Y si esto ocurre en la lengua cotidiana, aún más conscientemente ha de ocurrir en la literaria, y sobre todo, en la lengua literaria culta.

El reconocer el sentido religioso subyacente en innumerables vocablos y expresiones no implica que en toda obra medieval hemos de entender una alegoría religiosa. Simplemente, antes de encasillar un poema dentro de compartimientos estancos prolijamente rotulados, debemos preguntarnos con Erich Auerbach [7] cómo sería posible que más de un milenio de pensamiento, de vida y de sentir cristianos pudiese no haber tenido efecto alguno en el lenguaje de la poesía secular.

Cuando en el más profano latín nos hablan los poetas del *Carmina Burana* de la deseada *virgo* de sus amores, no puede menos que transminar bajo el sentido secular, su connotación religiosa.[8] La virgen humana, por sólo haber sido llamada así, se ilumina con el aura celestial inherente a la palabra misma. No podían ignorarlo los poetas; y algunos de ellos van más allá, e identifican su *virgo* con la *Virgo*. Entonces no pueden caber dudas de que el poeta sabe sobradamente cuál es el patrón que informa el uso profano:

Ave, formosissima,
gemma pretiosa,

[7] Erich Auerbach, "*Passio* als Leidenschaft", *PMLA*, LVI (1941), 1179-96.

[8] James J. Wilhelm, *The Cruelest Month-Spring, Nature and Love in Classical and Medieval Lyrics* (New Haven and London, Yale Univ. Press, 1965), pp. 118-123.

ave, decus virginum,
virgo gloriosa,
ave, lumen luminum,
ave, mundi rosa.[9]

El propósito de quien así habla a su virgen es, precisamente, que ésta deje de serlo. No otro es el destino de la *mundi rosa,* cuando se la transplanta de sus praderas celestiales a los prados de la tierra. La vena paródica, el relente sacrílego de estas palabras y hasta esta mismísima concepción de la *virgo* humana, son posibles porque desde hacía siglos, estaba el corazón cristiano diciendo "Ave, María Virgen".

Volvamos ahora a oír nuestra cantiga. Lo primero que escucharemos en la voz del amante es:

En un tiempo cogí flores
del muy noble paraíso.

Entonces, al preguntarnos a qué se refiere el enamorado, qué nos está diciendo el poeta y cómo debemos entender el poema, nos encontramos repentinamente en el vértice mismo de la ambigüedad semántica. Nada tan multifacético como el "muy noble paraíso".

Largo trecho viajó la palabra desde su original persa *pairidaēza,* "jardín real", hasta el real jardín de nuestra cantiga.[10] Cuando el derivado hebreo *pardēs* recogió el *paradeisos* griego de la traducción alejandrina del *Viejo Testamento,* recibió también doble connotación semántica: jardín, y el jardín del Edén bíblico *(Génesis* 2:8). En el Nuevo Testamento *paradeisos* se ha enriquecido con un nuevo significado más, es ahora el Cielo, el Paraíso celestial *(Lucas* 23:43).

El *paradisus* latino heredó, naturalmente, todos estos sentidos, e hizo refluir en ellos la tradición clásica del *locus amoenus,* y la de los Campos Elíseos de la bienaventuranza pagana. De este *paradisus* nacerán a su vez los múltiples paraísos de las lenguas romances y de la literatura y el pensamiento medieval.

El escenario típico de los idilios medievales es el vergel deleitoso.[11] Bien notó C. S. Lewis que estos vergeles son imágenes

[9] *Si linguis angelicis, Carmina Burana,* número 77, p. 53, estr. 8.

[10] Ver A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic* (Princeton, New Jersey, 1969), Cap. I, "Gardens and Paradises". pp. 11-86.

[11] Para un análisis muy completo del vergel en la literatura amorosa

implícitas del paraíso terrenal,[12] aunque por razones obvias los poetas preferían llamarlos de algún otro modo. Entre tantas mansiones de Venus, vergeles del Amor y Jardines de Delicias el *Paradys d'Amours* de Jean Froissart es una excepción. No debió ser nada difícil ir más allá del Edén bíblico y sentir en el vergel terrenal la imagen del celestial. Entonces el jardín arquetípico del amor cobraría la doble dimensión del paraíso cristiano. No he encontrado imagen más reveladora de esta confluencia de las varias concepciones del paraíso en el jardín del amor, que la descripción que del vergel de la Rosa hace el Amante de Guillaume de Lorris:

> Je fui liez e bauz e joianz;
> Et sachiez que je cuidai estre
> Por voir en parevis terrestre;
> Tant estoit li leus delitables
> Qu'il sembloit estre esperitables;
> Car, si come lors m'iert avis,
> Il ne fait en nul parevis
> Si bon estre, come il faisoit
> Ou vergier qui tant me plasoit.
>
> *(Roman de la Rose,* 634-42)

Notemos bien que dice "pensé (creí) estar en el paraíso terrenal" y "parecían ser celestiales". La identificación no es aún total, no "está en el paraíso", ni "son celestiales". En la cantiga de Alfonso XI la identificación es completa, y por serlo también es completa la ambigüedad de la imagen poética.

No recurre el poeta a ningún símil ni a ninguna otra forma de aproximación retórica o lingüística. El vergel de sus amores no es "como el paraíso", es el paraíso. El enamorado puede no reconocer todo lo que implica su "muy noble paraíso". La hipérbole es índice, en sí misma, del plano desde el cual nos está hablando el amante. En su boca la palabra está inmersa en connotaciones emotivas, porque el lenguaje del enamorado tiene sentido tan restringido como su egocéntrica subjetividad. Es de suponer que él se refiere aquí meramente al paraíso de sus amores. Pero el hecho de que el enamorado ignore a cuánto monta lo que en realidad está diciendo, no significa que el poeta y nosotros lo ignoremos.

---

medieval, ver Howard Patch, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature* (Cambridge, Mass., 1950).

[12] C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (New York, 1958), pp. 119-120.

De entender en este paraíso el paraíso terrenal, toda la primera estrofa y el poema todo toman nuevo sentido. El Edén del Génesis fue el escenario de los primeros amores humanos, el de la felicidad inocente, el de la perfecta armonía entre hombre, mujer, naturaleza y Dios. Fue también el escenario de la ruptura de esa armonía. Fue el Jardín de la Culpa y el desposeimiento. En su caída el hombre pasó de una existencia venturosa a otra de infinitos cuidados, y dejó la vida perenne por la muerte cierta. Eterno Adán, el amante de nuestra cantiga también pierde el paraíso, y del gozo de una vida edénica pasa a la consideración de un inminente morir. Cuando en la segunda estrofa se pregunta el porqué de su estado actual, no puede menos que vislumbrar que, acaso, la causa fuese "el su pecado". Nueva ambigüedad. Porque si superficialmente podemos entender que fue su mala suerte, desde el punto de vista del paraíso terrenal debemos entender que, literalmente, fue su pecado.

Habiendo perdido el paraíso, el Adán enamorado clama, desde su culpa, por salvación. Pero, por sí solo, no puede el hombre recobrar la felicidad perdida. Las puertas del paraíso se le han cerrado para siempre. Fuera de ellas la muerte aguarda. Su única posibilidad de vida reside en la gracia, en la merced de un agente que lo salve por amor. Sabemos ya que, al fin, el Adán de nuestra cantiga es salvado porque "Dios lo fizo por tal guisa". Se ha recobrado el paraíso, gracias al amor.

Lo recobrado por el amor puede no ser ya el Edén terrenal, sino el celeste Paraíso. Y el de la cantiga se ilumina entonces con nueva luz. Lo que el amante alcanza por voluntad divina y mediación de su señora es una gracia que, salvándolo de la muerte, le abre las puertas de la bienaventuranza celestial. Las del verdadero paraíso. Sin embargo, para entender esto, tenemos que entrar en la otra gran ambigüedad del poema: "mi senhora".

Vimos ya que la primera estrofa de la cantiga es paralela a la última. Notemos ahora cuán matizado es el paralelismo:

En un tiempo cogí flores	Yo cogí la flor das flores
del muy noble paraíso	de que tú coger solías
.....	.....
más me valerá la muerte	ant' yo quería mi muerte
que en el mundo vivir.	que te así veja a morrer.

En el paraíso del enamorado se dan flores, en la estrofa final está la flor de las flores. No es de suponer que, por frívolo que sea el amante, esté confesando aquí múltiples amores. Al fin de

cuentas, siempre se refiere a su dama. No pueden ser las flores sino las muchas gracias del vergel de la amada. La amada, "hortus conclusus" (traducido en la Septuaginta como "paraíso") aparece por primera vez en el *Cantar de los Cantares* (IV: 12-13). La amada, "flor de las flores", es cantada en toda la literatura medieval, pero la fórmula fue antes acuñada en la literatura religiosa; [13] la "noble rosa" de la cantiga tiene ancestrales raíces, tanto en la literatura religiosa como en la erótica profana. Pero la conjunción del paraíso, con "mi senhora", la "noble rosa" y la "flor das flores", no puede menos que recordarnos otra cantiga real:

> Rosa das rosas a fror das frores,
> dona das donas, senhora da senhores
> *(Cantigas,* X)

Claro que en la lírica de Alfonso X se canta a María, señora, rosa y flor de las flores; María corredentora, rosa y rosal, flor de flores y madre de la flor entre las flores,[14] María mediatriz de la gracia divina y de nuestra salvación.

Desde la segunda mitad del siglo XII la Señora celestial había suplantado a la terrena en las voces más genuinas de la lírica occitana. No es por ventura que Petrarca cerrará sus *Rimas* a Laura con un canto marial. No es casualidad que Juan Ruiz comience y termine su libro con poemas a María. La Virgen era en ese entonces una realidad presente, tan íntima y tan cercana que los poetas, para cantarla, tornarán "a lo divino" las fórmulas poéticas de los cantos de amor humano. Sería imposible que nuestro poeta y su auditorio no reconociesen en las palabras del amante ecos nítidos del ruego a la Señora celestial:

> ay, senhora, noble rosa,
> mercede vos vengo pidir,
> avede de mi dolor
> e non me dexedes morir.

Mucho más apropiados que a una canción de amor humano, estos versos lo son a una canción marial. Dichos a una mujer,

[13] Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric,* Vol. I (Oxford at the Clarendon Press, 1965), pp. 184-89.

[14] *Ibid.,* p. 186: "De acuerdo con una bien recordada sentencia de Isaías (XI,1) la flor está asociada tanto con la Virgen como con Cristo. En la Encarnación Cristo se torna *flos floris*". Lo mismo ocurre con la rosa (p. 187).

y desde el plano racional, son hiperbólicos. Por su lenguaje, desde el plano religioso, casi son sacrílegos. Pero dirigidos a María no pueden sonar más naturales; desde siglos la cristiandad viene pidiendo la merced marial, diciendo "tened compasión de mí" y rogando a la Virgen medianera que nos "libre de muerte". En una palabra, el enamorado, así como identificó el vergel de sus amores con el paraíso, identifica implícitamente a su señora con la Señora.

La respuesta de la amada subraya las connotaciones religiosas del lenguaje de nuestra cantiga. Si María es *flos florum* es también la madre de la flor de las flores; es la mediatriz de la gracia de Dios; y finalmente, como corredentora, participa de la muerte de Aquel que prefirió morir a vernos morir. La amada al responder pone, en el plano racional, las cosas en su lugar justo. Desde el plano religioso, no desdice en absoluto la implícita identificación con la Señora del Paraíso.

Nada sería más fácil que leer en este canto una alegoría religiosa. Cierto es que el estribillo nos recuerda a cada paso su carácter profano. Pero mucho me temo que no faltarían ingenios que supiesen desentrañar en sus cuatro versos honduras escatológicas. Sin embargo, la interpretación alegórica en nada enriquecería poéticamente la canción. La simplificaría. Perderíamos entonces las múltiples reverberaciones que a cada paso emanan de la ambigüedad del canto, perderíamos el placer de las revelaciones sucesivas de un juego que se solemnizaría en exégesis. Perderíamos el sentido de ésta y de tantas otras canciones de amor, que vueltas a lo divino, se hacen pueriles y entecos remedos del verdadero poetizar místico. En una palabra, perderíamos el juego.

5. *Religio amoris*

El amante de nuestra cantiga, que lamenta la pérdida de sus amores, que piensa en "morir de amor", y que expresa su egocéntrica locura en hipérboles sacro-profanas, es el enamorado universal, común a la literatura de Europa, aquende y allende los Pirineos. Nada de lo que él dice sale de lo común. Su tono cortesano es propio de la cantiga de amor. Su lenguaje y modo expresivo en nada difiere del de la *poésie courtoise,* tal como la definiera Joseph Bédier:

> Ce qui lui est propre, c'est d'avoir conçu l'amour comme un culte qui s'adresse a un object excellent et se fonde, comme l'amour chrétien, sur l'infinie disproportion du mérite au désir [15]

El amor como "un culto dirigido a un objeto excelente" no es, por cierto, algo que descubriese la lírica cortés. Se da en la literatura erótica de muchas tierras en muchas épocas, porque para la gran mayoría de los hombres no hay experiencia más genuinamente trascendental que el amor. Por eso, sólo a través de ella sería posible un día vislumbrar el Amor eterno.[16] Tal vez sea propio del hombre —que nunca terminó de conformarse con la finitud de su vida— el no conformarse con la necesaria finitud de sus amores. Quien sueña lo infinito ha de expresarlo en palabra que lo evoque: aquellas con las cuales se habla a Dios y de Dios. Aunque el amante lo ignore, el abismo entre la infinitud que sueña su deseo y la finitud real del amor humano, se revela en toda su tragedia gracias a ese lenguaje. En el tiempo de lo contingente, la palabra que encuentra su verdadero sentido en lo eterno, nos señala el desgarro entre tierra y Cielo, y en él la medida de nuestro fracaso.

En el mundo no cristiano la tragedia puede darse porque parece inherente en la condición del hombre; pero hacer un culto amoroso de un ser humano no tenía por qué implicar sacrilegio alguno. A los dioses paganos se les debía respeto, temor, reverencia, pero no amor. Con el Cristianismo las cosas tenían que cambiar, porque su Dios es por excelencia Dios de Amor. En verdad, es el mismo Amor. Entonces la universal *religio amoris* provoca tensión intolerable y, en última instancia, irresoluble.

El gran equívoco reside en la misma palabra "amor", la cual abarca todas las gamas, desde *cupiditas* a *amicitia,* desde *dilec-*

[15] Joseph Bédier, "Les Fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au Moyen age", *Revue des deux mondes,* mai 1896, 172.

[16] Notemos, sin embargo, una diferencia fundamental entre el amor humano que nos lleva a la contemplación del Bien y la Belleza, meta trascendental del Eros platónico, y el amor que nos lleva al Dios cristiano. El alma enamorada del Sumo Bien de Diotima podrá en su ascenso llegar, cuanto mucho, a contemplarlo, no a participar de Él, porque una Idea es, pero no ama. El alma cristiana puede concebir como fin último de su amor a Dios, la participación en la bienaventuranza divina, porque Dios la ama. El ascenso en Eros depende solamente del hombre, él es el amante. El ascenso al Amor cristiano depende primeramente de Dios, el Amante, y únicamente en segundo término, del alma humana, la Amada, que por ser libre, puede aceptar o rechazar ese Amor.

tio a *caritas*. Así pudo decir Guillaume de St. Thierry, en su *Comentario al Cantar de los Cantares:* "O amor a quo omnis amor cognominatur, etiam carnalis ac degener".[17] Y es que acaso el amor no sea ambiguo, sino que nosotros lo hacemos ambiguo, al usar la misma palabra para lo que no es más que los aspectos múltiples, las varias y contradictorias apariencias del amor.[18] Entonces, más allá del juego poético, más allá de la ceguera del amante, la palabra trascendente apunta a una verdad universal; porque, si tanto el tiempo del poema como el del yo enamorado tienen su término en Dios, así también nuestros amores terrestres son nada más, pero nada menos, que simulacros del Amor.

Para hablar de amor a un Dios que es Amor, el alma cristiana tuvo que hacerlo en el lenguaje que desde siempre había expresado la experiencia amorosa. El *Cantar de los Cantares* se volvió alegoría religiosa —el diálogo enamorado de la Iglesia o del alma con Dios—, y así toda la ingente riqueza de sus metáforas eróticas se hizo alimento perenne de la mística cristiana. La unión del alma con su Amado no podía encontrar otra *figura,* en la experiencia humana, que la unión amorosa de hombre y mujer. Durante casi toda la Alta Edad Media el antiguo lenguaje del amor secular fue usado "a lo divino", hasta que finalmente, cuando renació la poesía culta en Europa, muchas palabras clave se habían vuelto ya inseparables de su connotación religiosa. Por eso, "no solamente el lenguaje amoroso, sino precisamente el tipo de lenguaje amoroso más en consonancia con el *amor courtois,* había ido acumulándose, durante siglos, en la tradición mística y teológica".[19] No podría volver a ser totalmente secularizado jamás. El "Amor che muove'l sole, e l'altre stelle" es el mismo que mueve al corazón enamorado. Pero sólo Dante logró ver en los ojos de su Beatrice la eterna beatitud, y así conciliar en su amor el Amor.

La cantiga de Alfonso XI es, pues, un caso más de una realidad común a toda la literatura europea. Nada tiene de nuevo, pero sí algo de muy significativo para nosotros: es española. Toda la Europa cristiana conoció la religión del amor, y ninguna de sus literaturas parece haberla desconocido totalmente. Pero en España, durante el siglo XIII y el XIV, la poesía erótica que se

[17] Citado por E. de Bruyne, *Études d'aesthetique médiévale* (Bruges, 1946), Vol. II, p. 201.

[18] Ver *Summa Theologiae,* la 11 ae, Q. 26, a. 3, donde Santo Tomás discute la cuestión.

[19] Dronke, *op. cit.,* p. 62.

conserva denota una preocupación casi exclusiva con la religión amorosa. En el siglo XV ya no será tan exclusiva, pero está, en cambio, mucho más exacerbada. En los Cancioneros y en la novela sentimental de la época, la hipérbole sacro-profana alcanza proporciones asombrosas. Alimentadas en ella resuenan las blasfemias de Calisto, quien, al preguntársele si es cristiano, responde: "Yo melibeo soy, e a Melibea adoro, e en Melibea creo, e a Melibea amo".[20] En tiempos de Petrarca debía ser cosa lo suficientemente notable como para que éste reprochara duramente a aquellos que llaman Dios a su amor, quienes al ofender al verdadero Dios, pierden su alma *(De remediis utriusque fortunae,* I, 69). El autor de la *Celestina,* que bien conocía su Petrarca, no vacila en conservar (además de muchas otras instancias semejantes en el resto de la obra) un pasaje que es revelador en más de un sentido:

> Calisto.—¿Mujer? ¡O grosero! Dios, Dios.
> Sempronio.—¿E assí lo crees o burlas?
> Calisto.—¿Qué burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, e no creo que ay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros more.
>
> (I,44)

Aquí hemos llegado al meollo de una modalidad erótica, que parece ser propia de la literatura española. Comenta María Rosa Lida de Malkiel que la hipérbole sacro-profana fue sentida desde el temprano Renacimiento "dentro de la Península, como típicamente castellana... y fuera de ella por típicamente española".[21] La traducción de *La Celestina* planteó problemas muy significativos. "Gaspar de Barth parafrasea, suprime o reemplaza este tipo de expresiones", y así, la acabada de nombrar se vuelve, más ortodoxamente: "Pro Deo in eam credo, Deum illam confiteor, licet non negem in caelo alium Deum esse, haec uero inter nos moratur Deus". En Inglaterra Mabbe[22] hace otro tanto: el "melibeo soy, e a Melibeo adoro..." se suprime totalmente, el otro pasaje se torna vaga referencia mitológica. De "I verily

[20] *La Celestina,* edición de Julio Cejador en *Clásicos Castellanos* (Madrid, 1966), vol. I, p. 41. Toda futura referencia a la obra se hará en el texto anotando solamente volumen y página.

[21] María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires, 1962), p. 367, nota 16.

[22] H. P. Houck, "Mabbe's Paganization of the *Celestina*", *PMLA,* LIV (1939), 422-431.

believe she is a Goddesse" a "Por Dios la creo, por Dios la confieso..." media el abismo que va de la hipérbole literaria a la herejía religiosa.

6. *"Mi solo Dios"*

De hinojos ante la dama, su señor, el caballero rinde el homenaje feudal de sus amores. De rodillas ante ella el enamorado venera, ruega y adora a su Señor. La España del siglo xv, que conocía ambas imágenes del amante arquetípico favorece la segunda al llevar la posternación simbólica al centro del culto de una religión que, implícita hasta entonces, ahora se hace explícita:

Pues el tienpo es ya pasado,
y el año todo conplido,
desque yo fui entrado
en orden de enamorado
y el ábito rrecebido;
y pues en tal religión
entiendo siempre durar,
quiero hazer profesión
jurando de coraçón
de nunca lo quebrantar.

Con el hábito de su orden, el enamorado-religioso hace los tres votos de su profesión de fe. Promete mantener pobreza "de alegría y de plazer", porque ni la regla manda ni consiente la razón que quien en esta orden viva, viva alegre; hace voto de obediencia, y hace un tercer voto que dice bien claro la naturaleza de su regla:

En lugar de castidad
prometo de ser constante,
prometo de voluntad
de guardar toda verdad
que a de guardar el amante.[23]

Claro está que la "verdad" de quien promete "ser subjeto al amor y su serviçio" no permite proferir un voto que anularía la esperanza de la última "merced"; porque lo que sustenta

[23] *Cancionero castellano del siglo XV;* ed. Foulché Delbosc, tomo I *(NBAE,* tomo 19), p. 204, atribuido a Juan de Mena, y tomo II, p. 238 atribuido a Jorge Manrique.

el amor, la frustración y el lamento del enamorado cortés es el deseo sexual. Deseo que pretende revestirse de significado trascendente cuando en la soñada unión con un cuerpo que ha transfigurado en divinidad, el amante concibe la unión con el sumo bien. El deseo en tensión a lo absoluto crea la amada ambivalente: en tanto objeto deseado epítome de perfección, en tanto fuente de apetito insatisfecho, suma de crueldad; el deseo determina la imagen de la amante y la de su amor. Para contemplarse ennoblecida la pasión sexual crea un dios, una religión y un culto, y al hacerlo integra todos los elementos de la poesía erótica cortés. Los versos que acabamos de leer han sido atribuidos a Juan de Mena y a Jorge Manrique. No importa dirimir aquí la cuestión de la autoría, ya que con distinto acento la religión del amor está entrañada en la poesía de los dos, así como en la de tantos otros que con voces menos famosas cantaron como ellos en la Orden del Amor.

En el siglo XV la *religio amoris* emerge desembozada; todo lo que se nos dice ahora se nos había dicho antes, pero más quedo; tal vez por eso lo oímos mejor y hasta nos parece novedoso. La *religio* del siglo XV es el resultado de una larga tradición que en la atmósfera propicia de una época liminar —otoño de un mundo, primavera de otro al mismo tiempo— se aferró al pasado que se iba, exaltando desaforadamente lo más visible; y trató de asimilar demasiado de prisa un humanismo que, no habiendo madurado desde adentro, injertó galas superficiales en la recamada gala del crepúsculo medieval. Sin la sazón de Juan Ruiz ni la de Garcilaso, el poeta del siglo XV nos presenta una "hora dual de fecundo conflicto y agitada transición".[24] El resultado suele ser el difícil maridaje de lo tardíamente medieval y lo prematuramente renacentista. A menudo de esta dualidad nace una convivencia de elementos, contradictoria y hasta chocante. San Juan de la Cruz hace que sus "ninfas de Judea" respiren los aires vivos de un verso ahondado en madurez. En cambio, en uno de los sonetos "al itálico modo" del Marqués de Santillana la yuxtaposición resulta frígidamente abrupta:

> Quando yo soy delante aquella dona
> a cuyo mando me sojudgó Amor,
> cuydo ser uno de los que en Tabor
> vieron la gran claror que se razona,

[24] María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México, 1950, p. 549.

o quella sea fija de Latona,
segund su aspeto e grande resplandor:
asy que punto yo non he vigor
de mirar fixo su deal persona.[25]

En el resplandor de la dama refulge esa *claritas* que tanto amó el hombre de la Edad Media, fuera Ibn Hazm o Santo Tomás de Aquino. La "clara luz de parayso", el "claro viso angelical", todos estos fulgores son un artificio bien conocido en nuestra poesía erótica. El *locus* poético no deja de ser significativo, por muy superficial que se lo quiera concebir. Todo recurso poético es un artificio, ni más ni menos hondo que la hondura desde donde lo piense el poeta. Villasandino, que conocía tantísimos recursos, supo darnos la encantadora flexibilidad de un verso musical y fácil; pero no es de esperar que lo informara de una coherencia espiritual más rica que la propia superficialidad del versificador. En uno de sus poemas más delicados, casi al desgaire, logra Villasandino que del artificio emerja una antítesis reveladora al hacer resplandecer en la tentadora carne de la hermosura agarena, *claritas* celestial. Entonces en su trasluz se adivina la escala que va a las antípodas del Cielo:

Non se onbre tan guardado
que viese ssu resplandor
que non ffuesse conquistado
en un punto de su amor.
Por aver tal gasajado
yo pornía en condiçión
la mi alma pecadora.

(Cancionero de Baena, 31 bis)

Al usar el *topos* poético de la *claritas* el Marqués de Santillana pone bien en claro que son los suyos fulgores divinos. Puede ser, como piensa Rafael Lapesa, que tras la alusión a la hija de

[25] *Cancionero...*, ed. Foulché Delbosc, tomo I, pp. 520-521. Los tercetos finales dicen:

El su grato fablar dulçe, amoroso,
es una maravilla çiertamente,
e modo nuevo de humanidad:
el andar suyo es con tal reposo,
honesto e manso, e su continente,
que, libre, vivo en captividad.

Ver el comentario de Rafael Lapesa en *La obra del Marqués de Santillana,* Madrid, 1957, p. 184.

Latona se sugiera la historia de Acteón; pero más que la diosa cazadora su "grande resplandor" parece indicar la Estrella Diana. Como cumple a "deal persona"

> non es humana la lumbre
> que de vuestra faz procede:
> expressando certidumbre.
> Fuente de moral costumbre,
> doncella purificada,
> do quiso fazer mansedumbre.[26]

La luz de esta "doncella purificada" podría ser luz marial. Pero, aunque desde la segunda estrofa la irradie la Estrella Diana —Estrella de María— el poeta hace la identificación imposible. Diana hubiera podido ser figura de la Virgen, pero al llamarla "hija de Latona" la sugerencia poética queda anulada en esfuerzo erudito. Entonces sólo resta la pobre luz de un lucero pagano y libresco. Es inútil que en los tercetos se evoque la imagen de la *donna angelicata,* porque a ese reposado, "honesto y manso" andar suyo únicamente puede llegar ya la luz raquítica de los invernaderos; tanto más escuálida cuanto el poeta nos deslumbró en los primeros versos con la más clara de las luces.

La primera estrofa no debe más que su metro a los florentinos. Santillana no necesitaba de Dante para incrementar algo que estaba entrañado en la médula de la erótica española, y que era ajeno al *dolce stil:* la religión del amor, calcada sobre la de Cristo, en implícita oposición y conflicto con la verdadera religión. Lo peculiar del soneto de Santillana no es la hipérbole de la primera estrofa; lo que sí es peculiar es que sea solamente hipérbole, e insignificante dentro de un modo poético que poco tiene que ver con el de la auténtica *religio amoris.*

Cuando se poetiza desde el espíritu de la *religio amoris,* aunque puedan usarse alusiones explícitas, es innecesario hacerlo; los mejores poemas nacidos de este espíritu suelen estar entrañados en la ambigüedad de un lenguaje que espeja la ambigüedad siempre conflictiva de su religión. El poema del Marqués es un torpe "collage" de varios modos poéticos en tan desventurada yuxtaposición que todos quedan desbaratados. Juzgadas por separado cada una de las estrofas es coherente. Juntas todo se resuelve en una *reductio ad absurdum.*

Permitámonos rehacer el poema con los mismos elementos para ver si lo que hemos llamado el modo poético de la *religio*

[26] *Cancionero...,* ed. Foulché Delbosc, I, p. 557.

amoris es solamente cuestión de metáforas religiosas, más o menos afortunadas. Si así fuese no sería un modo poético, sino solamente un recurso más; porque de ser un modo puede usar cualquier recurso, y hasta la yuxtaposición de Cristo transfigurado y la hija de Latona, ya que todo depende de cómo el espíritu formula y ordena el pensamiento en palabra. Imaginemos que primero se hubiese hecho lucir el resplandor de la diosa pagana, y a través de este trasunto de lo divino el alma hubiera ascendido a la luz del monte Tabor, para luego identificar la claridad de la Transfiguración, en la transfigurada claridad de su señora: el poema sería significativo. Imaginemos que hubiese comenzado con la imagen de la señora: al vislumbrar en su virtud a la "doncella purificada" surge la imagen de la diosa. El resplandor de la divinidad solamente podría ser intensificado con el del verdadero Dios, y así en la amada el amante ve a Cristo transfigurado; una vez más el poema sería significativo ya que la yuxtaposición entrañaría un gradual ascenso de realidades, figuras que se transfiguran hasta la Transfiguración del Ser. Intentemos ahora conservar el orden que le ha dado el poeta, pero cambiando ligeramente el primer verso del segundo cuarteto en "luego creo ver la hija de Latona". Tras la Transfiguración de Cristo, la visión de la diosa pagana implicaría un descenso, que podría ser premeditado y poéticamente muy efectivo para negar la divinidad de la amada, como mera falacia presuntuosa. Pero el orden de Santillana no es ascendente ni descendente. Al plantear la disyuntiva "Cristo o Diana" el poeta nos deja sin disyuntiva posible. Como la equiparación es impensable, esta "deal persona" queda flotando en el limbo de lo absurdo. Es un caso de anulación poética.

Los versos más lamentables de un gran poeta suelen ser más significativos que los aciertos de versificadores adocenados; por eso he elegido el soneto de Santillana. No conozco otro poema de amor que, aun malogradas, revele tantas posibilidades; ninguno que mejor muestre la dualidad espiritual del prerrenacimiento castellano y sobre todo ninguno que sirva mejor como ejemplo de la diferencia que media entre el modo poético de la *religio amoris* y el uso de la hipérbole sacro-profana, muy distinta pero muy fácil de confundir con aquél. Ya que no es momento de rendir debido homenaje al señor de Buitrago, recordémoslo para que nos conduzca a un cumplido poeta de la religión del amor. Cuando los poetas españoles emprenden el descenso a las moradas finales a imitación del Dante, no suelen ir más allá de *Inferno V.*

Santillana fue el primero de estos viajeros por la ultratumba de los enamorados. Allí encuentra a Macías, cuyos versos hablaban de una tristeza que espantaba al mundo; en el otro mundo también su tristeza espanta. Así como Dante lamentó la suerte de Paolo y Francesca y los condenó, también Santillana lamenta el destino del triste Enamorado, y lo condena "por seguir de Amor sus vías". Al condenarlo, Santillana entendía muy bien que en España no podía hallar ejemplo escarmentador más eficaz que Macías.

Parece que el Marqués supo prestar a las poesías del trovador gallego atención más lúcida que la que se le prestó después. La conclusión de Santillana es la que se desprende naturalmente de los versos de Macías. Bien claro nos había dicho éste que estaba loco y lo perdía el amor. No es Santillana quien condena a Macías, él sólo lo ubica en el lugar justo que le corresponde en el más allá, el mismo que desde el más acá de sus poesías había elegido el trovador. En verdad, no es necesario bajar a los infiernos para entender lo que entendió Santillana en los versos del arquetípico enamorado español:

> Asy lo precessado
> de todo amor me desparte;
> nin se tal que non se aparte
> si non es loco provado.[27]

Salvo algunas excepciones, cuando los poetas del siglo xv hablan del culto idólatra del amor lo hacen sin ambigüedades. No es que sean más claros que Macías, ni menos convencionales. Macías poetiza desde la semántica de la ambigüedad usando la fórmula convencional para revelar por sugerencias. Lo que enriquece el significado de la cantiga es la naturaleza convencional de su dicción, patrimonio común de una sociedad. Una vez olvidado el patrimonio la fórmula suena a retórica frígida. Más de una vez han dicho los críticos —y hoy sólo los críticos leen a Macías— que merece más crédito por su mito que por sus versos. Cosa curiosa, ya que el mito se tejió con hebras que le prestaran los mismos versos. Para escuchar el canto del viejo trovador hay que poner entre paréntesis muchas cosas, y entre ellas esta aséptica atmósfera de escritorio que apaga, sorda, ecos y resonancias. En veladas cortesanas se oiría su cantiga, desarrollando verso a verso la hoy perdida secuencia del lúdico ritual:

[27] *Ibid.*, El infierno de los enamorados, p. 551.

Señora, en que fyança
he por çierto syn dubdança
tu non ayas por vengança
mi tristura.

En ti adoro agora
e toda vya,
de todo lealmente;
miénbrate de mí, señora,
por cortesya,

e syenpre te venga en miente,
e non dexes tu seruiente
perder por olbidança
e tu farás buen estança
e mesura.

Non por mi mereçimiento
que a ty lo manda;
mas por tu merçed complida
duélete del perdymiento
en que anda

en aventura mi vyda;
fas que non sea perdida
en ty mi esperança,
pues que toda mi nembrança
es tu fygura.

El yo poético ha puesto toda su fe en aquella a quien adora. Hasta aquí se ha escuchado una serie de lugares comunes que el auditorio conocía sobradamente: las fórmulas de la canción marial. Giros y vocabulario son típicos del ruego poético a la Virgen en la tradición cortés. El lenguaje altamente convencional apunta así a una doble ladera, estableciendo desde el principio la identificación de su señora con lo divino. El conflicto de tal identificación se plantea inmediatamente después, al hacer que la fórmula marial apunte a la realidad contraria de la merced mariana. La hermosura y la bondad de la Virgen son defensas del cristiano y esperanza de vida "syn dubdança"; aquí en cambio, la belleza de la señora entraña peligros de muerte. Al usar ahora la fórmula muy ligeramente alterada Macías ata en la mitad de su canto el apretado nudo donde convergen la fe total y la total desposesión. "E porque esto es verdat", ha llegado

ahora el momento de nombrar y definir el más radical de los equívocos: Amor.

Non se lugar tan forte
que me defenda
de la tu muy grant beldad;
en ty traygo yo la morte
syn me non vala tu vondat;
e porque esto es verdat
ay Amor, en rremembrança
en meu cor tengo tu lança
de amargura.

Aquesta lança syn falla,
ay coytado,
non me la dieron del muro,
nin la pryse yo en vatalla,
mal pecado,
mas veniendo a ty seguro,
amor falso e perjuro
me firió e syn tardança,
e fue tal la mi andança
syn ventura.

(Cancionero de Baena, Nº 307)

Nuevamente, nada puede ser más convencional que estos versos. Pero ahora las fórmulas provienen de la canción a la "belle dame sans merci", mientras antes venían de la plegaria a la Señora de "merced complida". Habiendo suscitado la imagen de la bondad infinita en la que cumple tener completa fe, el poeta yuxtapone el lugar común del "amor falso, perjuro". Y lo hace tras unos versos que al reflejar ambas realidades llevan desde la adoración de las primeras estrofas a la negación de las últimas. El punto en que se revierte la cara del espejo ha sido determinado con silogística precisión, para establecer la identidad de la amada y el Amor: "e porque esto es verdat".

La señora exaltada en Virgen; el ruego de amor, plegaria; y toda la luz suscitada desde el primer verso por la fórmula religiosa encuentra su imagen justa en otro lugar común: Amor, falso y perjuro. Imagen justa, porque la luz era falsa y al extinguirse la intensidad de sus mentidos resplandores hace la sombra del vacío insondablemente oscura.

Macías ha yuxtapuesto dos imágenes inconciliables, pero a la inversa de la yuxtaposición de Santillana, lo inconciliable es coherente. De dejarse llevar por las razones del enamorado nada

de esto tiene lógica alguna. Pero ya sabemos que el enamorado no es lógico. Si lo oímos desde la razón, la poesía desarrolla la circunstancia de un amante idólatra dominado por un amor falso; entonces, al terminar de oír la cantiga, el hombre racional se sonríe. De haberla proyectado a las connotaciones escatológicas necesariamente entrañadas en el vocabulario religioso, esa sonrisa revelaría que el juego poético suele abrir ventanas hacia la última verdad. Nadie en su sano juicio puede poner toda su fe y toda su esperanza y hacer depender su vida y su muerte de nada ni de nadie que no sea el verdadero Amor. Para un cristiano el único amor absoluto es Dios. Si hoy no sonreímos no se debe a que los versos de Macías sean pobres y convencionales. Cada época tiene sus "convenciones", y la nuestra ha convenido en rechazar lo convencional en nombre de la originalidad. La poesía de Macías no es pobre, pero quizá su riqueza es la pobreza nuestra. Si hoy no sonreímos es porque el amor del viejo poeta, el falso y verdadero, ha perdido su dimensión ética y escatológica. En un siglo que suele ver en los sentimientos actos condicionados o proyecciones del inconsciente, para el cual la razón y el libre albedrío suelen ser síntomas de frigidez afectiva, en un mundo donde desde ya hace tiempo muchos han proclamado la muerte de Dios, no nos asombremos que al oír el antiguo canto no podamos sonreír.

Más de un siglo después de Macías, ante el espectáculo de tantos Macías redivivos, Fray Íñigo de Mendoza dará voz a la condena de la religión idólatra:

> Que hagan las aficiones
> ser tu dios lo que más amas,
> bien lo muestran las passyones
> que en sus coplas y canciones
> llaman dioses a sus damas
>
> .....
>
> sy los vieses, jurarías
> que por el dios de Macías
> venderán mill Jhesus Crhistos.[28]

Hacia esta época los poetas ya habían llamado a la dama "su solo Dios".[29] Los ejemplos son numerosos y a veces no pasan

[28] *Ibid.*, pp. 46-47.
[29] *Ibid.*, II, p. 613.

de un verso suelto. Comparando el caso con el del *dolce stil nuovo* se ha pensado que la hipérbole es tanto más desaforada cuanto más superficial. Pero la diferencia es mucho más profunda. El *dolce stil* creó un sistema coherente en el cual el amor humano no era sentido en oposición al divino. La *dona angelicata* es la colaboradora más eficaz de Dios en su misión de salvar al amante y conducirlo al Amor que mueve el sol y las estrellas. Los ángeles no pueden traicionar la esperanza de quienes desean la *salute* de su bienaventurada pureza. Quien hace de la amada un ángel para alcanzar el Cielo y para vislumbrarlo en esta tierra, podrá usar hipérboles sacro-profanas, pero su amor nada tiene de profano. La poesía española medieval apenas si rozó a la *donna angelicata,* y cuando lo hizo fue para hacer uso superficial de su retórica, como una fórmula más de exaltación. Cuando conoció a Beatriz, España no pudo entenderla o no quiso aceptarla. De haberlo hecho hubiera destruido el templo de su *religio amoris,* porque en el amor a Beatriz no cabe la idolatría. La identificación de la amada con la Virgen y siempre, explícita o implícitamente, con Dios —porque ella es el *summum bonum*—, la identificación de la pasión amorosa con la Pasión de Cristo y la de la religión erótica con la religión cristiana, implicaba una profesión de fe que no necesitaba crear un sistema; ya lo había creado la cristiandad. De ahí la desgarrada tensión de lo más auténtico de esta poesía: cuando el poeta piensa la verdadera naturaleza del amor humano en el espejo poético, suele revelarse muy consciente del desgarro entre el solo Dios de sus deseos y el solo Dios.

Keith Whinnom, dedicado y lúcido estudioso de nuestro siglo xv, afirma que "Dronke tiene plena razón al descartar la idea de que el 'amor cortesano' fuese una 'religión alternativa': se ve clarísimamente en la literatura la insistencia de los poetas amorosos en que no hay conflicto entre el Amor y Dios; pero sí había hostilidad por parte de los moralistas".[30] Los moralistas no podían menos que ser hostiles. El caso de los poetas exige varias consideraciones. En la poesía erótica habla un yo, que aunque a veces pueda ser autobiográfico, es por esencia el yo ficticio del enamorado ideal de una sociedad. Poner a cuenta de los poetas lo que afirman sus ficciones puede ser arriesgado. Por otra parte, los poetas aunque no sean moralistas, viven como los moralistas dentro del sistema ético cristiano. No es necesario

[30] Keith Whinnom, en Diego de San Pedro, *Obras Completas. II. Cárcel de amor.* Clásicos Castalia, Madrid, 1971, pp. 22-23.

haber leído mucha teología para recordar que desde el Sinaí, el Señor, nuestro Dios, es uno solo. ¿Podrá algún cristiano olvidar jamás el Sermón de la Montaña?, y cuando llama a alguien Dios no recordar que "nemo potest duobus dominis seruire: aut enim unum odio habebit et alterum contemnet, aut unum sustinebit et alterum contemnet".[31] Como es natural para algunos poetas había claro conflicto entre el amor y Dios. Implícito desde hacía mucho tiempo, se hace a menudo bien explícito. Uno de los poetas que con mayor frecuencia llaman Dios a la amada es Tapia, quien plantea el mismo conflicto que Macías entre el ser divino del que se espera piedad y la realidad de un amor que es perdición y tormento:

Mi dios, mi bien, mi salud,
mi descanso, mi alegría,
do se esmera la virtud,
do floresce juuventud
sola vos, membrança mía:
sed conmigo piadosa,
que de veros tan hermosa
tengo la pena doblada
con vida desesperada
trabajosa.

Comiençó de mi plazer
cabo de mi perdición...
Vos, mi dios, por mi ventura,
estays mal porque yo muera.[32]

Esta vez no caben dudas de que bien sabe el poeta que tal pasión monta a herejía:

Y yo triste con los tristes,
sospiro lo que sospiran,
porque vos sola nacistes
tan hermosa que hezistes
erejes alos que os miran.[33]

No es necesario llamarse hereje para que se entienda que nadie puede adorar más que a un Dios. No debe ser por casualidad la sostenida fortuna que tuvo en España cierta glosa. Y digo en

[31] *Evangelio según San Mateo*, 6, 24.
[32] *Cancionero...*, ed. Foulché Delbosc, II, p. 444 y p. 451.
[33] *Ibid.*, p. 450.

España porque esta "adoración" era sentida ya en el Renacimiento como característica definitoria del enamorado español. "Siempre e gioioso l'amante franzese, sempre apare miserabile lo spagnuolo... in mestitia piange el franzese, muore lo spagnuolo." [34] El español porque adora muere. La glosa "sin vos, sin mí, sin Dios" es insuperable resumen del conflicto, el destino y la esencia de la *religio amoris* castellana. Cuando Pedro de Cartagena agrega "y sin Dios porque creer quiero en vos por mi querer" [35] hace que el yo poético diga lo que condenaba el moralista fray Íñigo, "hacer tu dios lo que más amas". Con Jorge Manrique la glosa cobra la ceñida concisión de su lúcida palabra:

Yo soy quien libre me vi,
yo quien pudiera olvidaros;
yo só el que por amaros
estoy desque os conoscí,
sin Dios y sin vos y mí.

Sin Dios, porque en vos adoro;
Sin vos pues no me queréys;
pues si mí ya está de coro
que vos soys quien me tenéys:
assí que triste nascí,
pues que pudiera olvidaros.
Yo só el que por amaros
estó desque os conoscí,
sin Dios y sin vos y mí.[36]

Quien ha hecho de la amada Dios lo pierde todo, porque su amor no se contenta con el desear contemplativo del fervor platónico ni con la aceptación de un amor sin mayor gloria ni mejor meta que el puro ejercicio de amar en soledad. La amada es el Dios de un amante que la adora para poseerla, y que desposeído se pierde. Porque no ha querido a su señora por ella misma sino para sí mismo y porque ha hecho del objeto de su apetito su dios, el amante pierde tanto a la amada como a Dios. Cuando el conflicto se resuelve es porque la tensión es tan intensa y su naturaleza tan absoluta que necesariamente exige el despojo total. La glosa siguió inspirando a los poetas del Siglo de Oro, pero

[34] Mario Equícola, *Libro di natura d'amore* (1525), citado por Otis Green, "Courtly Love in Spanish Cancioneros", *PMLA*, 1949, 469-470.
[35] *Cancionero...*, ed. Foulché Delbosc, II, p. 533.
[36] *Ibid.*, II, p. 251.

hay que esperar hasta Lope de Vega para volver a encontrar el replanteo del conflicto en todo su terrible alcance. Muy significativamente lo escuchamos en la voz del protagonista el de un amor trágico en donde convergen incesto, adulterio y asesinato:

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.
. . . . . .

¡Oh, qué loco barbarismo
es presumir conseruar
la vida en tan ciego abismo
hombre que no puede estar
ni en vos, ni en Dios, ni en sí mismo!

¿Que hauemos de hazer los dos,
pues a Dios por vos perdí
después que os tengo por Dios,
sin Dios, porque estays en mí;
sin mí, porque estoy sin vos? [37]

Siempre desesperado, siempre desposeído, Garcí Sánchez Badajoz escribió un poema que escandalizaría desde los moralistas de ayer hasta los críticos de hace muy poco tiempo. Para definir su desamparo buscó el bíblico, e "hizo las liciones de Job, apropiadas a las pasiones de su amor". Detengámonos en la tercera:

Manus tuae facerunt me

Las tus manos me hizieron
y formaron amador,
de su esperanza y fauor
en derredor me ciñeron:
porque estaua ya dispuesto
que yo viesse el claro gesto
do está todo merescer
dísteme tan alto ser,
y ora señora, tan presto
quiéresme dexar caer?

[37] De *El castigo sin venganza,* citado por Rafael Lapesa en su excelente estudio sobre la glosa en *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, 1967, pp. 168-170.

Suplícote que te acuerdes
de mí, que assí como lodo
me heziste, por do todo
quanto en mi poder
cuyo so, tú lo as de ver;
mi perder y mi ganar
no tengo que auenturar
que tú me hizistes ser,
y en poluo me has de tornar.[38]

Tras terrible acto creador el dios que lo ha hecho lo deshará. Todo amante que hace de su amada un ser lejano, inalcanzable y últimamente divino niega la realidad de la mujer. Transfigurada en resplandores celestiales, ideal y perfecta y cruel y despiadada, la amada es la creación ambivalente de una fantasía que ha creado una imagen sin sustancia real. Inventada cual un espejo ideal para exaltar a quien lo inventó para contemplar en él la propia pasión y finalmente para aniquilarse en su mentira. Al exaltar su "excelente fantasía", al atribuir a la amada la perfección total el amante deja de lado el nombre, los pensamientos y la humanidad de su señora. La *religio amoris* entraña una ficción que falsifica la experiencia amorosa, porque el amante postrado ante su Dios es Narciso postrado ante su imagen ideal; Narciso que niega el tú en nombre del reflejo. El amante cortés ha creado la perfecta hermosura del objeto erótico para espejar en él la propia perfección soñada. El Marqués de Santillana, quizá sin darse cuenta, supo definir el destino del amante ante la amada —espejo:

Quando la Fortuna quiso,
señora, que vos amasse
ordenó que yo acabasse
como el triste de Narciso[39]

Pasarán los siglos. Para quienes aman en español, "cielo" es el ser querido y "yo te adoro", expresión cotidiana. Cada vez menos frecuentemente identificarán los poetas a su amada con la Virgen. Pero en un siglo que en tantos sentidos ha puesto entre paréntesis el Paraíso, María ha quedado en los altares, más de los templos, que de las almas. Sin embargo, la constante, que en algún poeta se hace ripio, pervive en las más genuinas voces de nuestra lengua.

[38] *Cancionero...*, II, p. 626.
[39] *Ibid.*, I, p. 559.

El espíritu hispánico parece haber sentido, honda y dolorosamente, la tensión inevitable entre la religión del Dios que es Amor y la religión del amor. Nunca pudo conciliarlas. Jamás terminó por aceptarla como algo puramente convencional. Pero siempre la tuvo presente. Entonces se burló de ella en parodia, la condenó con cejijunta austeridad o achispada sátira, y al mismo tiempo la llevó a alturas tales que hicieron imposible acuerdo alguno.

En los mismísimos comienzos de la lírica amorosa culta en España, parece presentirse la posibilidad de un compromiso entre la *religio amoris* y la religión cristiana. Lo cual, en este caso, no desvirtúa la tensión, ni trasciende la problemática. La conciliación, si es que existe, se da en términos harto ambiguos. Es bien simbólica casualidad que esta obra, que es el primer capítulo de la literatura erótica en la España castellanizada, sea al mismo tiempo el poema más enigmático del siglo XIII español. Y, a la luz de todo lo dicho, qué hermosamente significativo ha de ser para nosotros que su autor haya querido llamar a tanta ambigüedad, *Razón de amor.*

Para llegar a su "razón acabada" hemos de desandar más de un siglo. Al hacerlo, recordemos a San Agustín. Porque de toda esta poética puede decirse y ojalá se pueda decir de nuestro recorrido: "pondus meum, amor meus". Por él iremos, dondequiera vayamos.

RAZÓN DE AMOR

A Bernardo Gicovate,
en gratitud.

1. *El poema, en la crítica y en su época*

El anónimo escolar que compuso *Razón de amor* ha legado a la crítica literaria un problema que parece escapar toda posibilidad de solución definitiva: el del sentido y unidad de su obra. Los 261 versos de la única versión que conocemos comienzan con la presentación del autor, culto, cosmopolita y cortés, y la promesa al auditorio de que escuchará una razón que alegrará los corazones, razón perfecta, hecha de amor y bien rimada. Inmediatamente después de este breve prólogo, empieza la narración. El protagonista del poema ve en un huerto dos vasos misteriosos, uno lleno de vino, otro de agua. Por el vergel pasa una fuente de eterna frescura; de ella bebe el viajero en la calurosa siesta de abril, y el agua parece inspirarle al canto y al amor. En ese momento, aparece una hermosísima doncella, cogiendo flores y de amor cantando. Ambos se reconocen, porque aunque no habiéndose visto nunca, se habían enviado mutuas prendas de amor. El reconocimiento culmina con un beso. Mientras hablan de sus amores la tarde pasa y llega la hora de la separación. Los enamorados se despiden prometiéndose fidelidad. La doncella se ha ido, y el clérigo amante, nuevamente solo, se siente desfallecer. Llega entonces una paloma que al entrar en el manzanar —de donde estaban suspensos, como frutos, los dos vasos— vierte el de agua sobre el de vino. En este punto, comienza el debate entre las personificaciones de ambos elementos. Se intercambian tradicionales insultos, y en agudo conflicto, no parecen llegar a entendimiento alguno. Finalmente el Agua termina el debate al sentenciar:

255 que de agua fazen el batismo,
e dize Dios que los que de agua fueren bautizados

fillos de Dios seran clamados
e llos que de agua non fueren bautizados
fillos de Dios non sera[n] clamados.

La pregunta se impone, ¿qué unidad puede haber —si la hay— entre la delicada escena de amor y el muy poco delicado debate?; y de existir tal unidad, ¿qué sentido tiene, entonces, el poema? Hasta hoy todas las soluciones han sido puramente hipotéticas y, a menos que se encuentren nuevas evidencias textuales, no menos hipotéticas serán las respuestas futuras.

Cuando en 1887 fue descubierta *Razón de amor* en la Biblioteca Nacional de París, en un manuscrito latino, el hispanista Morel-Fatio vio en ella dos poemas inhábilmente yuxtapuestos: una especie de *"pastourelle* de sabor provenzal o portugués más bien que castellano" y un debate callejero.[1] Otros vieron la simple superposición de dos textos franceses o provenzales hecha por un traductor castellano,[2] o la mezcla de dos temas, obra del copista.[3] Para Menéndez y Pelayo las dos partes no estaban simplemente yuxtapuestas, pero sí "bastante mal soldadas", resultando el poema de "una contaminación de dos temas derivados acaso de dos fuentes distintas".[4] Ramón Menéndez Pidal, al publicar en 1905 la versión crítica,[5] señaló que "no se dejan separar tan fácilmente los dos trozos" y consideró los denuestos como un episodio en medio del idilio, que acaso tuviese una continuación que cerraría la obra. Si bien Menéndez Pidal sólo ofrece relaciones entre la introducción y el debate, y no entre éste y la escena amorosa, se decide por la unidad del poema como ya lo había hecho Monaci.[6] Años después, en 1957, el gran maestro retitula el poema, con el fin de expresar mejor su unidad, llamándolo *Siesta de abril.* Pero a pesar de querer subrayar con nuevo tí-

[1] Alfred Morel-Fatio, "Textes castillans du XIII siècle I, Poème d'Amour", *Romania,* XVI (1887), 368-373.

[2] Egidio Gorra, *Lingua e letteratura spagnola delle origini* (Milano, 1898), p. 217-223.

[3] Carolina Michaelis de Vasconcellos, "Observaçoes sobre alguns textos lyricos da antiga poesía peninsular", *Revista Lusitana,* VII (1902), 1-32; Giuseppe Petraglione, "Il Romance de Lope de Moros (Nuova ipotesi)", *Studi di filologia Romanza,* VIII (1901), 485-502.

[4] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos,* Madrid, 1907, vol. II, p. 28.

[5] Ramón Menéndez Pidal, *"Razón de Amor* con los *Denuestos del Agua y del Vino", Revue Hispanique,* XIII (1905), 602-618.

[6] E. Monaci, *Testi basso-latini e volgari della Spagna* (Roma, 1891), pp. 39-43.

tulo su unidad estructural, debilita su afirmación al agregar que "se yuxtaponen en *Siesta de abril* dos temas discordantes entre sí, de una parte la fantasía idealista de dos enamorados... y de otra parte, una disputa de tono realista, entre el agua y el vino, tema también frecuente en la poesía goliarda".[7] Temáticamente *Razón de amor* no ha parecido menos ambigua: reflejo de la poesía provenzal, francesa o galaica para unos, canto de primavera dentro de la tradición de las mayas para otros.[8] James H. Hanford y, de acuerdo con él, Mario di Pinto consideran que el único lazo entre la escena amorosa y el debate es el escenario, el jardín del amor, común a ambos.[9] También para Daniel Cárdenas lo que "mantiene la unidad de los *Denuestos* con los versos anteriores es el ambiente constante del huerto", así como las relaciones fono-morfo-sintácticas y métricas que señala en su estudio. Su conclusión es muy razonable:

> Es de suponer que el poeta juglar tenía presente un manuscrito que corresponde a *Razón de amor* (vv. 78-146); usó este tema respetando su lenguaje como núcleo, alrededor del cual urdió su introducción que sugiere tanto el tema amoroso como el tema goliárdico *Denuestos del agua y del vino.* No hay duda que el juglar solía cantar este último asunto tratando de darle su propia interpretación. De ahí pues, resulta la unidad lingüística de la introducción hasta el verso 78, con los versos 146 hasta el fin del poema que incluye el nexo y los *Denuestos.* Así, el juglar-refundidor sí logró darle a la obra unidad textual aunque no unidad temática.[10]

[7] Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (Madrid, 1957), p. 158.

[8] Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 28: *Razón de amor* es reflejo de la poesía provenzal o galaica, "probablemente el autor no es más que un traductor", Julio Cejador, en *La verdadera poesía castellana,* vol. V, (Madrid, 1921), pp. 97-106, afirma el entronque de nuestro poema con las mayas. A. González Palencia y Eugenio Mele lo relacionan con "las pastorelas y composiciones que Bartsch recogió bajo el título, un poco genérico, de *Romanzen (und Pastourellen)", La Maya* (Madrid, 1944), pp. 17-18. Michel Darbord niega que proceda de la pastorela, debido a la carencia de diferencia social entre los protagonistas y a la falta de debate entre pastora y caballero; en "De la *Razón feita d'amor* a la Pastourelle", en *Melanges d'Etudes Portugaises offerts a M. George Le Gentil* (1949), 180.

[9] James H. Hanford, "The Medieval Debate Between Wine and Water", *PMLA,* XXVIII (1913), 315-367; Mario Di Pinto, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale (Razón de Amor e Elena y María)* (Pisa, 1959), p. 75.

[10] Daniel Cárdenas, "Nueva luz sobre *Razón de Amor y Denuestos*

Acaso la unidad, tanto temática como textual, dependa, justamente, de la interpretación que diera el autor al conflicto entre el agua y el vino. Es de suponer que quien ambientó ambas escenas en el jardín arquetípico del amor, haya tenido muy en cuenta una interpretación amorosa. A nuestro juicio, Julio Cejador intuyó muy acertadamente que "el agua y el vino indican el misterio del amor que une los extremos contrapuestos".[11] Tal simbolismo era bien conocido, en la poesía española de la Edad Media. Ya hablaremos de esto con más detenimiento, baste por ahora repetir las palabras de Raimundo Lulio:

> La mesma proporción tiene la cercanía entre el Amigo y el Amado que la distancia, porque como mezcla de vino y agua se mezclan los amores del Amigo y del Amado.
>
> (*Blanquerna*, cap. CVII, "Libro del Amigo y del Amado")

Entre aquellos que han intentado interpretar su simbolismo para así entender la unidad del poema y su sentido, se encuentran varios estudios. Leo Spitzer abrió la brecha promisoria; por ella hemos seguido Alfred Jacob y yo.[12] Fue el intento de Spitzer un hito en la crítica de la *Razón*, por haber sido el primero que sintiera la necesidad de una crítica "inmanente", que revelara las relaciones íntimas que rigen cada detalle *"a l'intérieur"* del organismo artístico. Como la de Spitzer tampoco fueron nuestras explicaciones definitivas, pero respondieron, en su medida, a ese pedido suyo de interpretaciones que como la de él, relacionasen las diferentes partes desde el interior del poema. Porque sólo de llegar a los enigmas de la entraña poética podrá vislumbrarse alguna luz.

Los intentos de crítica inmanente parecen indicar que en las entrañas del poema reside no la claridad, sino el más ambiguo claroscuro; porque cada uno de nosotros llegó a una respuesta diferente, al encontrar allí lo que quisimos o pudimos. Spitzer

---

del Agua y del Vino", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV (1968), 227-241; cita p. 238.

[11] Cejador, *op. cit.*, vol. III, p. 105.

[12] Leo Spitzer, "Razón de Amor", *Romania* (1950), 145-165. Este artículo fue reeditado en *Sobre antigua poesía española* (Buenos Aires, 1962), pp. 41-58; Alfred Jacob, "The *Razón de Amor* as Christian Symbolism", *Hispanic Review*, XX (1952), 282-301, y capítulo V de su tesis doctoral *The Razón de Amor, Edition and Evaluation* (University of Pennsylvania, 1955); Alicia C. de Ferraresi, "Sentido y unidad de *Razón de amor*", *Filología*, XIV (1970), 1-48.

vio en el escolar un clérigo goliardo y mujeriego, cuyos amores con visos corteses culminan en acto sexual,[13] y entendió que los vasos de vino y agua simbolizarían el amor carnal y el amor espiritual, respectivamente. Alfred Jacob, por su parte, vio en el clérigo un devoto peregrino que, tras el bautismo en la fuente del Edén terreno, se encuentra con la Virgen, quien con un beso acepta su devoción y promete no olvidarla; el Agua simbolizaría el bautismo, aún más, la Gracia divina, y de la Santa Eucaristía sería símbolo el Vino. Por mi parte, yo vi en el clérigo y la doncella dos típicos protagonistas de una escena de *fin amor,* y en los dos elementos en conflicto y mezcla, la mezcla y conflicto de dos principios esenciales del amor cortés: el deseo en el Vino, y en el Agua la mesura. Si elegí la perspectiva del amor cortés,[14]

[13] Igual interpretación en Di Pinto, *op. cit.,* p. 45, nota 28, al referirse a los versos 126-129: "I distici in questione hanno un evidente carattere eufemistico e alusivo (un corrispettivo del vergiliano *et ululârunt nimphae).* Questa interpretazione e confortata dalla oportuna osservazione di Leo Spitzer (o.c., p. 152) circa il preciso significato biblico del verbo *conozco* (conoscere carnalmente, conoscere l'amore)". Tal acepción, en el contexto de un *amor de lonh,* es decir, de enamorados que no se han visto jamás, que no se conocían, no está de acuerdo al sentido más corriente del verbo en español. Por otra parte, ya veremos que 'conocer' en la lírica provenzal está profundamente ligado a la experiencia del *joi* de amor en el beso. No tenemos prueba alguna de que la sexualidad de este dístico, por eufemístico y alusivo que sea, vaya más allá. El beso puede ser índice del acto sexual, por ejemplo en "Farai chanson nueva" de Guillermo de Aquitania, en *Les Chansons de Guillaume IX,* ed. a. Jeanroy (Paris, 1927), p. 20, y en la poesía goliarda, por ejemplo, "Sic mea fata canendo solor...", *Carmina Burana: Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII Jahrhunderts aus Benedictbeuern,* XVI (Stuttgart, 1847), pp. 229-230. En *Razón de amor* los protagonistas, luego del beso, siguen largo rato hablando de amor lo cual parecería algo insólito, tras el "paroxismo sexual". Si el beso es aquí eufemismo por acto sexual, el poeta ha sabido ocultarlo muy bien, entre un *amor de lonh,* que hace que los amantes no se conozcan, un beso, que hace que los amantes se conozcan, y una plática amorosa, que hace que se conozcan no solamente en acto sino en palabra. Pero cada uno es libre de entender en el 'conocer' de nuestro poema la acepción bíblica. Con ello nada gana, pero nada pierde la poesía. Di Pinto va aún más lejos; en "oram serya de tornar" cree que: "il caso parebbe suggerire una situazione extra coniugale" (p. 46). Afortunadamente su argumentación no va más allá, por considerar que "la questione e sterile". Indudablemente lo es; Di Pinto debería recordar que "la señora del huerto" es doncella. Y las doncellas suelen tener padres que muy bien cuidan a qué hora deben regresar al hogar.

[14] Casi todos los autores ya citados han mencionado la existencia de elementos corteses en la *Razón.* Explícitamente lo hace Otis Green, en *Spain in the Western Tradition. The Castilian Mind from el Cid to Cal-*

fue porque ninguna me pareció más cercana a los propósitos de su autor. Éste ha recorrido Europa para aprender cortesía, su propósito explícito es cantar de *fin amor,* y el objeto de ese amor es una dama lejana, una dama nunca vista. Los tres son elementos decisivos en nuestro poema y muy propios del trovar cortés: uno apunta al ser del poeta, otro a su propósito, el tercero al objeto inspirador. Como decía entonces, "no he podido encontrar otros elementos que sean tan determinantes como estos tres del mundo del poema, u otros que, divorciados de éstos, los nieguen o contradigan". Y de ellos partí, porque no quería "forzar el sentido literal del poema, para imponerle una interpretación, más o menos arbitraria, que desnaturalizaría su esencia". Al hacerlo, me dejé atrapar en las sutiles redes del "amor cortés", tal como fuera entendido por la crítica desde Gaston Paris a René Nelli, y no supe escapar de las trampas de Andrea Capellanus, tomando su ironía por gravedad, y lo que en realidad puede ser un *Contra amorem,* por un verdadero *Arte de amar.*

En los últimos años, la concepción del *amour courtois* está pasando por una profunda revisión crítica. Aunque no aceptemos todas, ni siquiera aun la mayor parte de las conclusiones de aquellos que niegan de plano la validez del concepto mismo de "amor cortés", mucho debemos repensar y revisar en nuestras viejas premisas. Spitzer, Jacob y yo intentamos rotular el misterio del viejo poema, y encontrar en nuestro rótulo su sentido. Aunque no más amplias que las propias anteojeras, no fueron nuestras opiniones mero fruto del capricho crítico. *Razón de amor* es la criatura enigmática de una época en la que se conjugaban muchas corrientes ideológicas y artísticas. Además, su autor la dotó de muy curiosos elementos: un clérigo enamorado de doncella nunca vista, dos vasos de milagrosa virtud, una paloma misteriosa; al lado de los cuales conviven temas comunes a toda la literatura medieval en los más variados contextos y tan convencionales

---

derón, vol. I (Madison, 1963), pp. 97-98: "The poet makes use of the symbolism of courtly love", "and it could never have taken the form it took but from the diffusion on Spanish soil of the concepts and the symbolism of *fin amors*". No menos oportuna es la indicación de Rafael Lapesa en *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid, 1967), p. 50: "Escrito por españoles del Centro peninsular y en su lengua, sólo se conserva un poema anterior al siglo XIV que corresponda con fidelidad a la ortodoxia del amor cortés: la deliciosa *Razón de Amor con los Denuestos del Agua y del Vino*". Es lástima que ni Green in Lapesa hayan llevado más lejos estas consideraciones, en un análisis del poema de acuerdo al simbolismo y a la ortodoxia del amor cortés.

como el *locus amoenus* y la *descriptio puellae,* así como temas propios de la literatura secular latina.

Las fuentes de *Razón de amor* pertenecen, como es necesario, al venero de la tradición poética medieval. Pero no son las fuentes, sino la actitud del poeta lo que determinó el ser del poema y transformó la tradición, vertiéndola en los moldes de su quehacer poético y seleccionando de ella lo que mejor sirviera a su propósito. Tradiciones goliardas, folklóricas, cristianas, trovadorescas y aún más, alimentaron su poetizar, pero no por eso ha de ser éste simple reflejo de materiales heredados. El poema tiene una frescura y una vitalidad que le son propias. Pocos juicios han sido más atinados respecto al valor estético de nuestra *Razón* que el de Fitzmaurice Kelly, quien, corto tiempo después de descubierto el poema, supo sentir que quienquiera que haya sido el autor —y la observación muestra que era un sujeto conocedor de los modelos

> franceses, provenzales, italianos y portugueses— se distingue por cualidades afines a las del genio. Su delicadeza y variedad de sentimiento, la magistral factura de su obra, su meditado lirismo, todo anuncia el advenimiento de un artista completo, de un escritor que no se satisface de simples narraciones rimadas, sino que imprime a sus poesías el sello distintivo de una personalidad independiente.[15]

Razón de amor fue escrita en castellano,[16] infiltrado de dialectalismos o arcaísmos, en versificación irregular, abundante en

[15] Fitzmaurice Kelly, *A history of Spanish Literature* (London, 1898). Traducción castellana de Bonilla y San Martín (Madrid, 1901), pp. 89-90.

[16] Por mucho tiempo se ha pensado que la *Razón* fue escrita en aragonés infiltrado en castellanismos, siguiendo la opinión de Menéndez Pidal en la citada edición del poema. G. H. London, en "*Razón de Amor* and the *Denuestos del Agua y el Vino:* New readings and Interpretations", *Romance Philology,* XIX (1965), 28-47, considera que el lenguaje de toda la poesía es castellano. Su argumentación es muy convincente. Nota que las formas que habían sido consideradas aragonesismos no son exclusivas de los dialectos aragoneses, ya que ocurren también en textos castellanos y leoneses. Demuestra con abundancia de ejemplos (tomados especialmente del oeste peninsular y de textos castellanos de la corte de Alfonso el Sabio), que las formas llamadas aragonesas se dan tanto en el Este como en el Centro y el Occidente de España. Por lo tanto concluye (p. 46) que el texto entero puede ser considerado castellano: "the presence of words of different appearance being explained as issuing from linguistic layers removed from that used for literature and for documents —archaic or rustic layers, or borrowings which had become a part of the local vernacular— but all legitimate elements of a lin-

endecasílabos, en rima consonante que acepta algunas soluciones asonantes. Fue escrita en la primera mitad del siglo XIII, en una España donde desde tiempo atrás eran los Pirineos portales abiertos y no murallas cerradas.

La historiografía de nuestra literatura ha querido ver en su épica la esencia de Castilla, la guerrera. Se pensó que la lírica, y en especial la amorosa, fue ajena al sentir de un pueblo ensimismado en guerra secular contra el infiel. Por cierto, poco resta de la literatura erótica del siglo XIII castellano: nuestra *Razón,* una cantiga, algún fragmento inmerso en el *Libro de Alexandre,* el *Debate entre Elena y María,* acaso los versos de la *Historia troyana polimétrica* (de haber sido ésta escrita a fines de este siglo y no a principios del siguiente). Sin embargo, si la escasez de textos fuese prueba del rechazo de un género literario por el alma de un pueblo, no menos ajena habría sido Castilla al teatro, y hasta a la mismísima épica. Lo que nos queda de las canciones de gesta anteriores al siglo XIV, se ha conservado —salvo el *Poema del Cid* y el fragmento del Roncesvalles— en el mester de clerecía y sobre todo, en la literatura historiográfica. Las crónicas recogían entre sus fuentes la canción de gesta, considerada histórica y por lo tanto, directamente relacionada a los intereses del cronista. No es de esperar que la literatura amorosa en general, y la lírica erótica en particular, despertasen el interés del historiador. *Razón de amor* y las mayas que nos deja adivinar el *Alexandre* (est. 1929-30), no debieron ser casos excepcionales; como tampoco debió serlo, en el teatro, el *Auto de los Reyes Magos.* En un país donde se perdió la enorme mayoría de los textos seculares, incluyendo los épicos, corrió la lírica igual suerte.

Ramón Menéndez Pidal, no solamente reconstruyó la trayectoria de la épica española, sino que en su momento supo profetizar la continuidad de una tradición lírica desde los orígenes ibero-romanos. Años después el descubrimiento de las jarchas moz-

---

guistic entity that would have to be called Castilian... If we endorse a counter-opinion, the text would be classed as originating with an author, scribe or *juglar* to whom a different dialect was native, but who was either consciously Castilianizing or perpetuating an already established tradition of preference for Castilian over the local dialect, which latter nevertheless betrayed him from time to time in the localisms that emerge in his text". Dadas las evidencias que hoy tenemos es imposible decidirse por una hipótesis o por la otra. En cualquiera de los dos casos, la lengua del poema puede ser considerada castellano, infiltrado de dialectalismos, rusticismos o arcaísmos.

árabes vino a confirmar su hipótesis. Si aceptamos la continuidad de una lírica amorosa tradicional, no veo por qué ha de rechazarse la posibilidad de que existiese una lírica culta, o una popular con elementos de origen culto. De haberle sido ajena, mucho antes de rechazar la lírica amorosa culta, el espíritu español hubiese rechazado la tradicional, ejido poético del pueblo. La hipótesis de un exclusivo "casticismo épico", más que basada en la omnipresente escasez de textos, debe haber nacido de cierto puritanismo moderno, para el cual la palabra de amor no es compatible con la adustez guerrera. Puritanismos al margen, la misma España que cantó sus gestas y sus santos, debió cantar sus amores en español. Y los textos, sin la protección de bibliotecas conventuales y cámaras regias, volaron como las palabras, al aire y al olvido. Para el recuerdo nos queda ahora *Razón de amor.*

Hacia la época en que se escribió el poema, juglares franceses, italianos y provenzales recorrían las rutas de los varios reinos hispánicos. Los trovadores, desde Marcabrú, se habían acogido a la generosidad de las cortes españolas, y muchos habrán dicho con Peire Vidal: "Mout es bona terra Espanha".[17] Ya desde mediados del siglo XII la influencia franca era enorme; y los primeros monumentos de nuestra literatura no fueron indiferentes a ella. Con el mester de clerecía, España comenzó a hablar en el siglo XIII la lengua internacional de la literatura europea, el "koiné" de los tópicos literarios del Occidente cristiano.

A la par que en romance, se seguía escribiendo poesía en latín. En lo que respecta a la amorosa, un manuscrito del monasterio de Ripoll guarda en su poesía erótica del siglo XII el testimonio de una vena que fluye durante el siglo XIII por *Razón de amor,* y que en el siglo siguiente seguirá alimentando la poética

[17] Para la historia de las relaciones entre Francia y España durante los siglos XI y XII ver M. Deforneaux, *Les Français en Espagne aux XI et XII siècles* (Paris, 1949). Ver también Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes...*, Cap. V: "Carácter internacional de la juglaría: Viajes de los juglares"; segunda parte ("Noticia general de los juglares en España"), Cap. V: "Los primeros tiempos y el predominio occitánico. Hasta 1230"; en el cap XI ver pp. 282-286 bajo los subtítulos de "El camino de Santiago: las relaciones con Francia"; "Mayor desarrollo de la narración épica"; "Las crónicas atienden más a los juglares"; en el cap. XIII ver pp. 359-360, "Los juglares y la intercomunicación de los pueblos románicos". Es también útil el capítulo sobre "Los trovadores catalanes en el siglo XII", por J. Rubió Balaguer, en *Historia general de las literaturas hispánicas,* ed. Guillermo Díaz Plaja (Barcelona, 1949-58), I, pp. 656-659.

de Juan Ruiz. España participaba, desde la derrota del rito mozárabe en tiempos de Alfonso VI, de la misma liturgia que Europa; y como el resto de Europa el clero y el pueblo español cantaban a María. Naturalmente, algo había de recibir de las ideas filosóficas y teológicas de los cosmopolitas centros del pensamiento medieval allende los Pirineos; ideas que desde Toledo, la labor de no menos cosmopolita grupo de traductores judíos, árabes y cristianos había puesto en plena ebullición. De su misión como transmisora de cultura fue muy consciente España. En las escuelas alfonsíes, sucesoras de las toledanas, se solía traducir un mismo texto a diferentes idiomas, lo cual no se hacía, naturalmente, para consumo local. Esta Castilla, que no dio al medioevo ningún genio filosófico de envergadura, pero que sintió la necesidad de comunicar al resto de Europa el acervo del pensamiento clásico y árabe, ¿habría de permanecer totalmente indiferente a las ideas de sus coetáneos? Impensable indiferencia, España, no sólo no fue, sino que quiso ser una isla al margen de Europa. Ni siquiera quiso serlo políticamente. Era necesario mantener fervoroso lo mejor de su aliento en la empresa nacional de la Reconquista. Pero muy tentadoras eran las tierras del norte. Soñó Alfonso VII con extender su imperio a esa Aquitania, vecina y amistosa, que querellada con la creciente potencia franca de los Capetos, se sentía más cercana a España por cultura y tradición. No fue por azar, que junto con lo más auténtico del genio occitano, muriese en el desastre de Muret, y en su defensa, el rey de Aragón. El sueño imperial revivió en los deseos, trágicamente vanos, de Alfonso el Sabio, quien no vaciló en darse a intrigas internacionales para lograr, dudosa y efímeramente, la corona del Sacro Imperio Romano-Germánico. Con sus casamientos, reyes y señores acercaban en las cortes todas las fronteras de Europa.

En el camino a Santiago de Compostela, idéntico fervor hacía converger todas las huellas. Por la larga ruta tratarían los peregrinos de entenderse como mejor pudieran, y en sus labios cabalgaría el Cid junto a Roldán, Virgilio el mago hablaría con Merlín, y al canto nostálgico de la doncellita gallega se uniría el recuerdo de la señora lejana, en los castillos del sueño. Clérigos y trovadores cantarían, en latín y romance, a Ave y a Eva. Y todos soñarían a sus amadas en esos vergeles, donde por siempre, y con amor, corre la fuente fría. Gracias al romance tradicional, aún hoy fluyen esas aguas que son consolación de los enamorados. Junto a esta fuente y en su vergel, nos dice por primera

vez en lengua española, el primer yo poético de nuestra literatura: "e quis cantar de fin amor".

2. *Fin amor*

El filósofo ha tratado de definirlo; el moralista de juzgarlo, poetas y no poetas lo han cantado, y cada hombre tiene que definirse, juzgarse y nombrarse a sí mismo cada vez que se pregunta qué es el amor. En cada respuesta, del amor nos queda "la forma de su huida". Grávido de paradojas, escudado en los enigmas últimos del ser y del sentir, el amor se evade de todo intento de precisión lógica en la palabra que pretenda definir y calibrar su realidad más íntima.

Es justamente esta empresa en la cual, desde Gaston Paris, se han empeñado varias generaciones de críticos literarios, al querer precisar el *fin amors* de los siglos XII y XIII. Por ser amor, el intento es ya supremamente difícil. Es de preguntarse en cuánto se multiplica esta dificultad cuando se trata de escudriñar el "fin amor", por pertenecer a una experiencia arraigada en el lejano medievo, del que podemos penetrar la dimensión del hecho exterior, pero que celosamente preserva su dimensión íntima. Pero la poesía reside precisamente en ella, naciendo de una experiencia vital y de una sensibilidad incomprensibles fuera de su ambiente histórico.

Los estudios trataron de encontrar la clave de sus orígenes, de determinar su calidad, de precisar su "código". Finalmente, se pensó haber llegado a una definición —algo monolítica— de lo que Gaston Paris bautizó con una expresión que recibió amplia acogida: el amor cortés.[18] Ante la postulación de esta supuesta ortodoxia amorosa, la reacción crítica fue múltiple. Por mucho tiempo los estudiosos, aunque querellasen sobre sus orígenes, aceptaron el concepto con todas sus implicaciones. Más recientemente, otros, como Peter Dronke,[19] lo universalizaron, al

[18] Gaston Paris, "Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. II Le conte de la Charrette", *Romania,* XII (1883), 459-534.

[19] Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric,* (Oxford, 1965), Vol. I. Todo el libro trata del tema, pero la instancia máxima de universalización se da en el primer capítulo, "The unity of popular and courtly love-lyric", pp. 1-56, donde el autor encuentra elementos 'corteses' en la poesía de Egipto, Bizancio, Georgia, el Islam, la España mozárabe, la poesía popular de Francia y Alemania, Islandia y la poesía griega de Calabria.

mostrar que algunas de sus premisas esenciales se daban en las literaturas de las culturas más diversas. Algunos niegan hoy, radicalmente, que el concepto mismo de "amor cortés" tenga validez alguna.

La múltiple gama del ataque negativista puede vislumbrarse en los ensayos reunidos en un libro reciente: *The Meaning of Courtly Love.*[20] Su título es algo engañoso, ya que —salvo alguna excepción— se trata no de lo que el amor cortés puede ser o haber sido, sino de lo que el amor cortés no fue ni pudo haber sido. Su única existencia se habría dado en el pensamiento, harto confuso, de los críticos modernos. La tónica general —aunque no exclusiva— de tal ataque se hace evidente desde el primer ensayo, cuyo autor, D. W. Robertson, Jr., ha titulado: "El concepto de amor cortés como impedimento para la comprensión de los textos medievales". No hemos de entrar en una consideración detallada de sus argumentos,[21] pero creo que valdrá la pena ver cómo Robertson discute una situación amorosa crucial en la cuestión, y cómo la discutían y consideraban hombres que en su momento la vivieron.

> Se nos dice que la dama debe ser de más alto estado que el amante, situada a cierta distancia de él, quien ante su presencia debe temblar y obedecer el menor de sus deseos. Aún más, se nos dice que ha de enfermarse de amor, desmayarse ante la simple vista de un rizo de la cabeza amada, y realizar grandes hazañas para llamar la atención de su señora. Todo esto me parece terriblemente molesto, y en absoluto el tipo de cosas que ocuparían a reyes como Enrique II y Eduardo III (de Inglaterra)... Por supuesto, bien me doy cuenta de las varias formas de comportamiento irracional que se dan hoy entre algunos que se dan aires de superioridad, por prurito de refinamiento; pero dudo yo que se pudiese persuadir a los nobles medievales a que llegasen al extremo de convertirse en amantes corteses, aunque sólo fuese para estar a tono con formas sociales superiores y con el gran ideal que actualmente se les atribuye, a ellos y a esa intraducible realidad contemporánea, los *real estate developments:* "la vida elegante".[22]

[20] *The Meaning of Courtly Love,* editado por F. X. Newman (Albany, 1968), colección de ensayos por D. W. Robertson, Jr., John Benton, Charles S. Singleton, W. T. H. Jackson, Theodor Silverstein, 102 pp.

[21] Para una refutación lúcida ver Jean Frappier, "Sur un procés fait a l'amor courtois", *Romania,* XCIII (1972), 145-193.

[22] *The Meaning...*, p. 2.

No es de dudar que más de un caballero, tanto de entonces como de hoy, permanecería indiferente a los refinamientos de la conducta social y a las exigencias espirituales de la conducta amorosa. Muy bien puede ser que para Enrique II nada de esto mereciese mucha atención. A la postre, ¿por qué habría de merecerle más cuidado el código de amor cortés que el código feudal y el religioso? Es bien sabido que, cuando mediaban sus intereses personales, la violencia o la astucia del gran Plantagenet barrió con cuanta regla social y con cuanto mandamiento religioso se le pusiese de por medio. De juzgar por su conducta, no solamente no existió el amor cortés, sino tampoco debieron existir los deberes de vasallaje y el mismísimo Decálogo. Y, por cierto, aunque hombre de excepción, no fue su conducta especialmente excepcional, porque en todos los tiempos entre la regla y la práctica suele mediar un abismo. Por otra parte, mucho me temo que no fuese exactamente en la corte de los reyes de Inglaterra donde los nobles europeos buscaban arquetipos de *cortezia*. Más adelante intenta demostrar Robertson que Chaucer poco o nada estaba de acuerdo con la ortodoxia cortés, a la cual condenaba y parodiaba. Pero, ¿cómo rechazar y por qué burlarse de algo que no existe? Además, por muy gran poeta que Chaucer sea, ¿cómo hubieran podido encontrar los trovadores de los siglos XII y XIII el patrón de sus amores poéticos en la literatura inglesa del siglo XIV? No creo que nos engañemos demasiado en pensar que el rey de Aragón, Alfonso II, cuya casa en tantos sentidos estaba íntimamente unida a los lares del "fin amor", sea buen testigo, si no de la conducta real, por lo menos de la conducta deseablemente arquetípica del rey-amante, de acuerdo a lo que "nos dice" la opinión crítica tradicional respecto al amor cortés. Es de suponer también que la de Guiraut de Bornelh ha de ser voz menos anacrónica que la de Chaucer.[23]

[23] Alfonso II (1162-1196) fue rey trovador, cuya corte, alabada como puerto de alegría por Peire Raimon, acogió generosamente a juglares y trovadores transpirenaicos; entre ellos muy posiblemente al famoso Raimbaut de Vaqueiras, quien sabía escribir en aragonés. El clérigo trovador Arnaut de Maruelh lo alabó y le llamó "cortés e pros", seguramente antes de que el rey, que parece haber sido bastante enamoradizo, hiciese que la amada de Arnault, la vizcondesa de Béziers, abandonase al pobre trovador, y lo suplantase en sus favores por el rey aragonés. Aragón llegó a ser por ese entonces el centro de mayor atractivo de la juglaría occitánica. Para mayores detalles ver Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes...*, "Alfonso II de Aragón y los trovadores provenzales", pp. 109-114. Guiraut de Bornelh, "maestro de trovadores", antiguo adepto al "trovar clus", luego de visitar España, decide que "la

Oigamos entonces lo que se decían un trovador y un rey, tal vez en alguna velada de la corte aragonesa. La cuestión de que la señora debía de ser de más alto estado que el amante parecería haber sido cosa zanjada, desde hacía tiempo, entre los trovadores, para que con tan fervoroso empeño quiera Alfonso II cambiar el código, y asentar sus derechos de fino amador. Guiraut sostiene, firmemente, que tal amor es imposible: "¡Dios me guarde, Señor! Pienso yo que una mujer que desee alcanzar mayor prez y valía, jamás ha de enamorarse por amor a las riquezas de nadie, ni debe tomar por amante a rey o emperador. Nada debe tener que ver ella con vosotros, señores poderosos y ensoberbecidos, que no buscáis otra cosa que el gozo *(jauzimen)*". Alfonso no renuncia al amor, pero insiste en que éste únicamente es posible a condición que el señor, por poderoso que sea, no se envanezca de su estado y condición, y sepa "honrar y temer" a su dama. Guiraut no cede: "Vosotros, los poderosos, bajo pretexto de vuestra misma grandeza y superioridad, lo primero que exigís es compartir su lecho (demandáis el *jaizir premier)*". El rey replica que jamás ha intentado conquistar, usando de su poder, a noble señora alguna *(bona dona)*; por el contrario, él ha empeñado toda su fuerza y valía en "s'amistat retener". Bien reconoce que no faltará algún poderoso que a su poder iguale su grosería, y como es propio del grosero amante *(gualiador)* se ejercite en vil inconstancia amorosa. Pero no quiere el muy cortés Alfonso que se le confunda con ellos y que, debido a la conducta de éstos, no se crea que sea él capaz de amar finamente a las señoras, "qu' eu am las donas finamen".

No solamente estaba persuadido el rey aragonés del valor de ser fino amante, sino que quería se le permitiese serlo. Por lo tanto, lo que tan inconveniente y molesto puede resultar al escepticismo del crítico de hoy, resultaba muy conveniente y deseable a algunos coetáneos del asunto: la señora debía de ser de estado más alto, para así garantizar el respeto del amante. Un rey acepta que es necesario borrar las distancias sociales, para que un grande pueda "amar finamen". Este fino amor consiste en conservar la amistad de la dama y en "honrarla y temerla". Al hacerlo, el rey no sólo borra las distancias, sino que crea una nueva, ele-

---

dificultad está no en hacer oscura la obra sino en hacerla clara". Guiraut gustaba de andar de corte en corte, seguido de dos juglares, y no solamente estuvo en la de Aragón sino también en la de Alfonso VIII. Para el tensón de Guiraut y Alfonso II, Martín de Riquer, *La Lírica de los trovadores* (Barcelona, 1948), p. 315.

vando a la *bona dona* a una altura muy superior a la suya; porque "amar", "honrar y temer" forman la tríada perfecta que desde el *Deuteronomio,* ha caracterizado la relación del hombre con Dios. El carácter de sus relaciones con la *bona dona* es muy similar al que nos ha estado enseñando la crítica tradicional como característica del amor cortés.

En el tensón entre un rey y un trovador bien medievales encontramos nuestra respuesta más justa a las negaciones de Robertson; aquí son ellos, y no los críticos literarios, quienes nos dicen que importaba mucho que la dama fuese noble y de más alto estado que el amante, o si no lo era que ese estado más alto se creara, situándola a la distancia del "honrar y temer". No se hace aquí mención de enfermedades, rizos o hazañas. Por cierto, las hazañas son más propias de la literatura en *langue d'oil* que de la occitana. El rizo de Robertson debe tener por ancestro el que tanta emoción causara en Lancelote; la enfermedad del amor puede ser crónica en cualquier poeta que haya leído su "Ovidio esencial".

Nada tan claro en el tensón como la explícita voluntad de diferenciar ese *amar finamen* de otras formas eróticas al uso. El rey acentúa que el objeto de este amor es la *bona dona,* es decir, la señora noble. De lo que fácilmente se deduce que las mismas reglas no tenían por qué aplicarse a sus relaciones con villanas. Por otra parte, el *amar finamen* está en abierta oposición al amar del "gualiador", el cual no es amor noble sino inconstante. Por lo tanto, *fin amors* no es veleidoso. El del gualiador es grosero, *fin amors* debe ser refinado. El amor grosero exige antes que nada el *jauzir,* o sea, es primariamente carnal. *Fin amors* quiere la amistad, es decir, es primariamente espiritual. He aquí varias características definitorias: es un amor que implícitamente establece la antítesis "villano-cortés"; que es muy consciente de la condición y estado respectivos de los amantes, que exige constancia y respeto, que antes que gozar del cuerpo de la amada quiere gozar de su amistad, que eleva a la dama, temiéndola y honrándola. Y toda esta definición y preceptiva provienen de un rey y un trovador, muy preocupados en *amar finamen.*

No quiere esto decir que cuanto se ha estudiado bajo el omnicomprensivo rótulo de amor cortés, lo sea. En esto tiene razón Robertson. El término, por ser demasiado amplio, se ha prestado a muchas confusiones. Años antes, Jean Frappier ya había estu-

diado concisa y lúcidamente la cuestión.[24] Al hacerlo, insistió en la necesidad de establecer diferenciaciones. Pero, no menos lúcidamente, reconoce que la expresión "amor cortés", aunque pueda prestarse a confusiones, está ya enraizada en la tradición del pensamiento crítico, y sería vano tratar de desembarazarse de ella, como de una cáscara vacía. Al fin de cuentas, la crítica literaria ha creado una terminología que le es propia, cuando ha juzgado necesario hacerlo. Todo lo que se debe exigir a esta terminología es que exprese algo. Muy bien puede usarse "amor cortés" para abarcar los elementos comunes que unen las muy variadas formas de lo que así se ha llamado: "necesidad de delicadeza, cuidado de refinamiento en el arte de amar, tierna y respetuosa emoción ante el solo pensamiento de la mujer amada, promovida poética y moralmente al rango de señora y, por fin, la idea de que el amor es en sí mismo fuente de valor, cuando no de virtud. Esta noción general es lo que muy bien puede abarcar la expresión "amor cortés" la cual, a pesar de sus defectos, sería vano eliminar después de casi un siglo de uso".[25] Frappier prefiere reservar *fin amors* para esa forma de amor cortés que implica la "sacralisation... d'un amour adultère"; "amor artúrico" y "amor caballeresco" convendrían a otras variedades, sin pretensión de que estas tres logren abarcar todos los matices que forman la compleja realidad globalmente denominada "amor cortés". Todo lo cual parece bien razonable.

Detengámonos ahora en *fin amors,* esa variedad del amor cortés que Frappier con tantos otros, consideran de naturaleza esencialmente adúltera. La obra que estaba analizando Gaston Paris cuando propuso el término "amour courtois" era *Le Chevalier de la Charrette,* y a no dudar los amores de Lancelote son adúlteros, como lo es el "fin amor" del Tristán de Thomas, y el de tantas canciones donde los trovadores se refieren a los maridos de sus amadas, siempre celosos y vituperables.

Ahora bien, si el "fin amor" auténtico tiene que ser adúltero, el de nuestra *Razón* no es amor fino. Poco importa que en ella se quiera cantar de "fin amor", ya que no faltan textos medievales en que esta expresión ha sido usada con sentido muy alejado de aquel del amor de los trovadores. Para mi propósito, bastaría que el "fin amor" de la *Razón* estuviese dentro de lo que se acaba de

[24] Jean Frappier, "Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oil au XII siècle", *Cahiers de Civilisation médiévale,* II (1959), 135-156.

[25] Frappier, "Sur un procés...", 192.

definir como "amor cortés". Pero creo que —más allá de nuestro poema, pero también en lo que a él respecta— existe una constante más honda en la médula misma del "fin amor". Esta constante podría explicarnos el porqué de su supuesto carácter adúltero, así como de muchos otros caracteres no menos significativos. El marco típico del amor cortés es el sueño o la visión, y como Frappier muchos hemos sentido en el *fin amor* la sutil esencia de *l'ensongement,*[26] esa ensoñación que prolonga fervorosamente un sentimiento demasiado a menudo harto fugitivo, un amar que de no hacerse un soñar "se volaría en alas del tiempo". Amor adúltero, amor lejano, *amor de lonh,* amor vivido y consumado en sueños; temas comunes a muchas otras literaturas, todos son acogidos en la del "fin amor", como en un lago aguas de muchas fuentes. Muy dudoso me parece que tal hecho pueda explicarse por simple voracidad ecléctica, ya que todos ellos tienden hacia un mismo fin. Todos implican distancia. Lo esencial, a mi juicio, no es el adulterio, sino la lejanía. Quiérase o no, en el mundo judeo-cristiano, el amor adúltero se define por su connotación ética. El amor lejano, en cambio, revela la calidad ontológica.

Antes de entrar más profundamente en la naturaleza del *fin amor,* veamos si, en realidad, el amor que cantaron los trovadores tuvo siempre por objeto necesario una mujer casada. Sería fácil acudir, *a priori,* a alguna cita de Andrea Capellanus, quien al definir su *amor purus* habla de doncellas y viudas *(De Arte Honeste Amandi,* I,5,e), o recordar la Rosa doncella de Gillaume de Lorris. Pero en cuestiones de *fin amors* la autoridad de Capellanus está puesta en entredicho, y la primera parte del *Roman de la Rose* podría entrar, para Frappier, en la categoría general de "amor cortés". Afortunadamente no faltan ejemplos en los trovadores mismos. Al estudiar sus *Vidas,* señala Charles Camproux varios casos que muestran claramente que el adulterio no era necesidad absoluta y característica excluyente de la erótica trovadoresca.[27]

Gausbert de Poicibot "enamoret se d'una donzella gentil e bella e fasia ses cansos d'ella". Y con ella se casó y "a gran honor" la tuvo por mujer. Como la *Vida* no nos dice que haya vuelto a cantarle, es bien posible que ese gran honor que ganó la doncella como esposa fuera el sustituto del gran amor de "ses

[26] *Ibid.,* 179-180.

[27] Charles Camproux, *Le Joy d'Amour destroubadours* (Montpellier, 1965), pp. 137-139.

cansos". Aunque las *Vidas de los Trovadores* más que documentos históricos son biografías novelizadas, en estos casos su testimonio es igualmente válido. Bien puede ser que Poicibot jamás hubiera cantado a la gentil doncella y que nunca se hubiese casado. Basta que en la época se hubiera podido pensar que lo hiciera, y que se contase el hecho como cosa natural, para que las *Vidas* nos sirvan de testigos. De acuerdo con ésta, no era el adulterio carácter esencial del "fin amor" ni del canto de amor trovadoresco.

Cuentan las *Vidas* otro caso no menos interesante para nuestro propósito. Gui d'Ussel, clérigo y trovador,

> s'enamoret d'una autra dompna
> de Proença... cosina germana de la raina d'Aragon.
> Longamen l'amet e la servi a fetz mantas bonas chansos
> d'ella e la mes en gran pretz e gran lausor.

Señala acertadamente Camproux que *dompna* no indica aquí mujer casada, sino doncella o viuda quien, como era frecuente allí y entonces, tenía usufructo y era dueña de su bienes, siendo libre de actuar de acuerdo a su voluntad. Esto se hace bien claro al avanzar la historia. Largamente habrían de haber durado estos amores, cuando la señora decide que ha llegado ya el momento de complacer totalmente los deseos de su fiel enamorado, quien había ganado mucho en mérito y virtud y era hombre de noble linaje, si bien clérigo. Le dice entonces que está dispuesta a unirse a él, ya sea como su querida o como su esposa. Lo que él elija, aceptará ella de grado. Gui se pregunta entonces qué será mejor, "secon dreita razon d'amor", si poseer a su dama como esposa o como querida *(druda)*. Como la dama no era casada, los amores de Gui d'Ussel no hubieran podido ser adúlteros cualquiera fuese su elección. Pero su pregunta encierra algo bien significativo: la dama a quien tan largamente sirvió y para quien compuso sus canciones, no era ni la mujer de otro hombre, ni la amante del trovador. Para amarla y cantarle, bastaba que la amada fuese su señora. Notemos al paso algunos curiosos paralelos con los protagonistas de nuestra *Razón*. La doncella del vergel es noble y señora; su enamorado es clérigo, de noble linaje, y que sabe mucho de trovar y de cantar. Y acaso su "fin amor" en verdad lo sea, porque de todo esto podemos concluir que el amor de los trovadores está al margen tanto del matrimonio como del adulterio.

El "fin amor" no parece haber sido esencialmente adulterino,

pero es indudable la frecuencia del motivo del adulterio en la lírica y la poesía narrativa de estos corteses amores. Si bien ya hemos anticipado nuestra respuesta, volvamos a preguntarnos por qué. Dejemos de lado el tan mentado argumento de la naturaleza primordialmente socioeconómica del matrimonio medieval. Indudablemente, y no sólo entonces, los casamientos por conveniencia eran de regla en la alta sociedad; entonces como siempre, "amor vincit omnia" y más de una vez la conveniencia se tornó amor. En nuestra literatura, las primeras palabras de amor que se escuchan son las del Cid a su Jimena:

> Ya doña Ximena, la mi mugier tan complida,
> commo a la mie alma yo tanto vos quería...
>
> *(Poema del Cid,* I, 278-9)

El amor y el matrimonio no tienen por qué oponerse: pero acaso sí el matrimonio y el "fin amor". Argumento más serio pone Capellanus en boca de María de Champaña, ya que involucra el problema del amor y el libre albedrío. El débito conyugal impide la libre y espontánea entrega del amor, al hacerla imperativamente obligatoria *(De Arte Honeste Amandi,* I, 6, g). Todo lo cual es razonamiento lógico, de no haber amor entre los esposos, que de haberlo bien pueden éstos concebir que el matrimonio es, en la sociedad, lo que mejor garantiza la libertad de amarse en paz. Chrétien de Troyes, en la corte de la misma condesa de Champaña, hizo la fervorosa apología poética del amor cortés entre esposos. Algo más hondo y menos académico debe oponer el "fin amor" al matrimonio, algo que radique en la intimidad de la vida conyugal y se oponga a algo no menos íntimo en la vida del amante. El matrimonio implica una relación cotidiana y deseablemente estable. De haber amor, es amor sin sobresalto ni aventura, amor no en deseo sino en satisfacción. El latido regular y constante del corazón conyugal no puede ser más ajeno al pulso del "fin amor". Los finos amadores son almas en tensión apasionada, que penden de un hilo de sobrecogimiento su júbilo de amar, amasado en sueño, nostalgia, deseo y distancia. Entonces no importa que la amada sea casada, viuda o doncella; la distancia implica deseo insatisfecho, que vive en la insatisfacción y, tal vez, de la insatisfacción. Por supuesto, la esposa ajena es un objeto amoroso que garantiza distancia y casi permanente insatisfacción. Spitzer dijo que era éste un amor que, negándose

a sí mismo, deseaba "poseer y no poseer".[28] A juzgar por sus cantos, el trovador quiere poseer, sin duda alguna, ese *guerredón,* que bien puede ser unión total de cuerpo y alma. Pero de lograrse sería en un momento casi milagroso, paréntesis en el tiempo, donde amor y amante se transfiguran. Por lo general, el trovador se conforma con expresar su deseo; cuando lo vive, vive su gozo en sueños. Deseo fecundado en el sueño y la distancia, tal es la vida y la esencia del júbilo de amar, del *joi* de *fin amors:*

De tan entero corazón lo amo
que siempre, aunque estoy entredormida,
tengo yo asegurado juego y gozo, y *joi* y risa
y el solaz
de esta paz
lo tengo yo y no lo sabe persona alguna,
mientras él yace
entre mis brazos
hasta que allí se transfigura.[29]

En alas de un ruiseñor mensajero, la señora envía su apasionada respuesta al trovador; al hacerlo, también nos responde a nos-

[28] Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours* (Chapel Hill, 1944), p. 27. Sobre la naturaleza del *guerredón,* concebido como unión sexual, ver Moshé Lazar, *Amour courtois et fin' amors* (Paris, 1964), cuya visión algo extrema de *fin amors,* al que niega casi todo valor espiritual a la par que cualquier conexión entre éste y la religión cristiana, se puede definir en la siguiente afirmación: "Quels que soient les sentiments et les idées que le poéte exprime, ils viennent tourner en fin de compte atour d'une seule et meme exigeance: la récompense finale, c'est a dire le rendez-vous, le baiser, 'et le reste': *del sorplus,* comme dit le troubadour", p. 66. Lazar, sin duda, exagera cuando llega a la conclusión de que todos los trovadores, sin excepción, querían *el sorplus,* y entendían siempre en éste el acto sexual. Sin embargo, la obra de Lazar, en muchos otros sentidos muy valiosa, es también valiosa como reacción, exagerada pero saludable, contra la extrema posición que vio en el amor cortés un amor 'platónico', y casi místico.

[29] Peire d'Alvernha, citado por Camproux, *op. cit.,* p. 165:

Que tan l'am de bon coratge
Qu'ades, si entredormis,
Ab lui ai en guidonatge
Joc e joi e gaug e ris;
E.l solatz
Qu'ai em patz
No sap creatura
Tan quan jatz
E mos bratz
Tro que.s trasfigura.

otros. Mucho se ha escrito sobre la naturaleza del "guerredón"; para René Nelli éste sería el *asag*, prueba de amor continente y últimamente casto.[30] Muchos otros han identificado el *amor purus* de *Andrea Capellanus (De Arte...*, I, 5, e) con el fin amor.[31] Tanto el *asag* como el *amor purus* permiten intimidades tales que, en poesía, sería imposible diferenciarlos de la unión sexual. Acaso los trovadores se contentasen con ver desnuda a la amada, acariciar sus blancos muslos, hacer de sus senos el cojín de la cabeza enamorada, yacer desnudo con ella en cámara o vergel... y nada más. Hasta aquí llega la poesía y hasta allí puede llegar el "amor puro" y el *asag*. Pero que hasta allí llegasen los deseos de los enamorados es muy difícil, porque el amor tiende a la unión total, y por ser el hombre compuesto de cuerpo y alma, en él junto al alma, el cuerpo ama. Muy posiblemente, los finos enamorados hicieran, "entredormidos", lo que Tristán e Isolda en esa selva fantástica, donde alejado de todo y de todos, soñó su sueño más profundo el paraíso del "fin amor". Soñadores y poetas nunca han sabido hasta dónde pueden remontarse sus dueños y sus metáforas. ¿Cómo, entonces, habremos de saber nosotros, hasta dónde llegó un "fin amor", hecho todo de sueño y poesía? En los límites del amor, como en los del ser, sólo habita el silencio. Pero para la curiosidad del crítico el silencio es anatema. De ahí la férvida e inútil búsqueda de una respuesta precisa. La respuesta se ha perdido, y tal como el azul de las vidrieras medievales, de su secreto sólo nos llegan los tornasoles.

De *fin amors* podemos pensar, con cierta seguridad, que era sexual y espiritual, mejor aún, que era de una sexualidad espiritualizada y de una espiritualidad voluptuosa, donde cuerpo y espíritu vivían en la tensión de un deseo siempre, o casi siempre, insatisfecho. Su *joi* se da en su sed, porque *fin amors* es sed

[30] René Nelli, *L'érotique des troubadours* (Toulouse, 1963), pp. 199-209. Curiosa prueba de amor, el *asag* consistía en pasar una noche en el lecho de la amada, permitiéndose el abrazo y el beso, pero excluyendo "le fait".

[31] Capellanus, *De Arte Honeste Amandi;* I, 5, e:

> Un tipo de amor es puro y otro es llamado mixto. Es amor puro el que une los corazones de los verdaderos amantes con completo sentimiento de gozo. Consiste en la contemplación de la mente y el afecto del corazón, y llega hasta el beso, el abrazo y el modesto contacto con la amante desnuda, omitiendo el solaz final, pues éste no está permitido a los que desean amar puramente.

de amar, insaciable e insaciada. La esposa ajena lo garantiza. La dama lejana, casada o doncella, lo asegura. La amada nunca vista lleva esta constante de distanciamiento a su cima más alta. Alejados y hasta desconocidos, los amantes del "fin amor", se viven y se aman al soñarse. Habiendo concebido una amada y un amor visionarios, la prolongada tensión del deseo concibe naturalmente una mística erótica. La religión del "fin amor" nació en almas cristianas, y tuvo que expresarse a modo cristiano —lo cual no quiere decir de acuerdo con la moral cristiana. En un mundo donde la fe religiosa es una realidad íntima y omnipresente, el alma que hace del amor humano un absoluto total de sus ansias, tiene que recurrir espontáneamente a acto, gesto y palabra análogos a los que había internalizado desde hacía más de un milenio el pensamiento y el sentir cristiano, para expresar el gran absoluto del amor divino.[32]

Así como el amor del místico cristiano es una realidad de sufrimiento jubiloso, de tensión deseante, que culmina en unión visionaria, el amor del fino amante, dolido y jubiloso, todo ansia y todo sed, vive su realidad visionaria. El amante ha vuelto a lo profano la experiencia de la accesis mística. De ahí la exquisita ambigüedad de una poesía que es profana por su objeto y, a menudo, religiosa en su expresión. Nada tan fácil como leer en ella una alegoría cristiana; para hacerlo, basta con ver en la amada terrena a la Amada celestial. Si desde este suelo, el Amor y el Paraíso sólo pueden ser realidades escatológicas y visionarias, no menos lo son la amada y su vergel. En ellos nuestra *Razón* de *fin amor* dio a la poesía española su primer sueño de paradisíaca bienaventuranza.

3. *El vergel visionario*

Floridos vergeles, con la familiar frescura de la fuente, amenizan la lírica de goliardos, trovadores y troveros.[33] Poco puede

[32] Ver Raymond Gay-Crosier, *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours* (Chapel Hill, 1971), 100 pp., y una excelente bibliografía sobre el tema, pp. 101-109.

[33] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad media latina.* Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (México, 1955), Vol. I, p. 280: "...constituye el *locus amoenus* desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Ya vimos que el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una

asombrar la frecuencia de su uso literario, ya que aparece nombrado entre los requisitos poéticos por los tratadistas medievales: "Amoena loca dicta: quod amorem praestant iocunda viridia." [34] Trátase del uso generalizado de un *topos* que no ha sido, por cierto, ajeno a la poesía española, donde encuentra temprana expresión embrionaria en el *Cantar de Mio Cid:* "Fallaron un vergel con una limpia fuont" (v. 2700). En el *Libro de Alexandre* cobra amplio desarrollo:

936 Estava en medio un lorer anciano
los ramos bien espessos, el tronco muy sano;
cobrie la tierra un vergel muy loçano:
siempre estava verde, invierno e verano.
Manava de siniestro una fuent' perenal,
nuncas' mingua, ca era natural.
. . . . . .
Exie de la fontana una blanda frior

Al ser fórmula poética del florido vergel de la fresca fuente no tiene más significación que la de un colorido telón de fondo. También la ornamentación plana de exquisitos arabescos vegetales, familiar a la miniatura y a la tapicería medieval, es puro deleite decorativo; y su valor plástico, como el valor poético del *topos* es puramente ornamental. Tanto en un caso como en el otro, los personajes se mueven en un espacio sin profundidad, en una superficie sin proyección, ajena a toda perspectiva.

En *Razón de amor* se describe un vergel muy semejante al del *Libro de Alexandre:*

37 Plegem a-una fuente p(er)erenal,
nu(n)ca fue omne que uies tall;
tan grant uirtud en-si auia,
que-de-la frydor que d'i-yxia
cient pasadas aderredor
non sintryades la calor.

43 Todas yeruas que bien olien
la fuent cerca-si las tenie:
y es lq saluia, y-sson las rosas,
y-el liryo e las uiolas;
otras tantas yeruas y-auia

fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa".

[34] *Ibid.*, p. 281; la cita proviene del léxico de Papias (ca. 1050).

que sol-no(m)bra no las sabria;
mas ell-olor que d'i yxia
a omne muerto ressucitarya.

También aquí parece existir el vergel de la fuente perennal en simple dimensión decorativa, y si así fuera, en muy poco ayudaría a iluminar los demás elementos del poema. Pero no es este el caso de *Razón de amor,* pues en los versos que inmediatamente preceden la descripción del vergel dice el poeta:

33 Sobre un-prado pusmi tiesta;
que nom fiziese mal la siesta;
parti de mi-las uistiduras,
que nom fizies mal la calentura.

Es la hora de la siesta, y es en ese estado de deslizamiento hacia el sueño en el que aparecen al protagonista el jardín, la fuente, la doncella de límpida hermosura y la paloma del cascabel augural.

El uso del sueño como prólogo a una visión, y particularmente a una visión amorosa, se encuentra también en el *Cancionero de Ripoll:*

Si vera somnia forent, que somnio
magno prehenniter replerer gaudio.
Aprilis tempore, dum solis dormio,
in prato viridi, iam satis florido,
virgo pulcerrima .....
.....
auram dum ventilat, interdum dultia
hore melliflum iungebat basia,
et latus lateri iuncxisset pariter
sed primum timuit ne ferrem graviter
tandem sic loquitur, monitur Veneris
'ad te devenio, dilecte iuvenis...[35]

La nobilísima doncella declara su amor, habla de regalos y le asegura que jamás verá otra que la iguale en belleza (como en la *Razón,* v. 57). El soñador es menos locuaz pero no menos apasionado, y responde sin palabras con las más ardientes caricias. Al irse la doncella, visión y poema terminan no sin nostalgia: "¡feliz quien viva despierto, lo que yo he gozado en sueños!"

[35] F. J. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Oxford, 1957), vol. II, p. 239.

En los poemas eróticos de Ripoll, el mes de los amores suele ser abril:

> Aprilis tempore, quo nemus frondibus
> et pratum roseis ornatur floribus
> iuventus tenera fervent amoribus.

También es el prado florido el lugar ideal, y en uno de ellos lo es explícitamente del primer encuentro amoroso: "Ubi primum vidi amicam": poema en el cual a la descripción del vergel se une la *descriptio puellae.* Junto a estos motivos del *Cancionero* latino en *Razón de amor* se da también el del encuentro idílico como visión, tal como en "Si vera somnia forent". Las semejanzas entre los dos poemas son obvias hasta en algunos detalles.[36] En ambos hay un vergel florido en el mes de abril, una noble doncella de hermosura sin par que declara su amor al enamorado, palabras de amor seguidas por caricia amorosa, mención de regalos, y la taciturna soledad final del amante al irse la doncella. En ambas poesías todo lo encierra el paréntesis visionario del ensueño.

Si el vergel forma parte de la visión, forma parte entonces del asunto del poema. Ya no será simplemente el lienzo plano donde serpea la línea decorativa de la palabra como ornamento. Se abre a una nueva perspectiva de significado, y el cuadro cobra profundidad expresiva: el ameno vergel es visión poética y su simbolismo envuelve el poema todo.

Chandler R. Post[37] hizo notar que ciertos poemas españoles, donde se describe el encuentro del poeta y una doncella en un escenario natural (cuando estos encuentros "ejemplifican en forma concreta un concepto abstracto, como la unión perfecta entre amantes"), "constituyen una especie de alegoría o simbolismo". Pero al referirse en particular a *Razón de amor,* cuyo episodio amoroso dice estar más o menos en el plano de la alegoría, se limita a afirmar que "el fondo del episodio es uno de esos convencionales jardines que serán una característica muy frecuente de los paisajes literarios del siglo xv".[38] Afirmar que el vergel de nuestra *Razón* es el fondo convencional de la narrativa implica decir que es simple decoración, separable de la misma. Pero

[36] Comparar, por ejemplo, "et latus lateri iuncxisset pariter" con "junniemos amos en-par" *(Razón,* v. 105).

[37] Chandler R. Post, *Medieval Spanish Allegory* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1915), p. 5.

[38] *Ibid.,* p. 134.

si el vergel forma parte de la visión, entonces orienta la acción en el espacio, o sea, la organiza espacialmente. Al articularse en el espacio de la visión los elementos del poema definen su realidad última como realidad visionaria; y por ser el vergel espacio visionario cobra sentido en el simbolismo propio del poema, al que contribuye con su simbolismo específico.

Una vez establecido el carácter visionario del vergel, se hace necesario comprender que la acción no se verifica en el espacio físico, sino en el microcosmos del corazón humano; es decir, que el *locus amoenus* puede ser espacio mental o moral más bien que paisaje natural. El huerto deleitoso como paisaje interior es frecuente en la lírica de la Edad Media. Gonzalo de Berceo nos lo dio trasuntado de piedad en la pradera mística de su alegoría religiosa. Los cantores del amor humano, y especialmente los del "fin amor", lo usaron profusamente, pues el "marco típico de la literatura del amor cortés es el sueño o la visión".[39] Tal como proclama el *Roman de la Rose:*

37 Qu'en mai estoie, ce sonjoie
on tens amorens, plein de joie.

En el poema de Lorris, al sueño del protagonista sigue la descripción, en menudo detalle, del arquetípico jardín del amor.

También en nuestra *Razón* nos hallamos en un edén pintado en ensueño visionario. Lo que describe el enamorado es su ensoñación, lo que ve en ella y cómo lo ve a través de ella. De ahí el estatismo casi pictórico de esta parte del poema, pues el protagonista narrador es tanto espectador pasivo como participante activo en el mundo de su ensueño, que es el mundo del poema. Reducir el vergel a la convencionalidad del *topos* sería arrebatarle a la visión su espacio ideal. El vergel con ese aroma que "a omne muerto ressucitarya", con la fuente de perpetua frescura que "tan grant uirtud en si auia", con el manzanar y el olivo propiciatorios y los dos vasos que encierran respectivamente misterioso encantamiento y promesa de salud perenne, configuran el verdadero paraíso del amor.

La Fuente del Amor es un tema internacional, "que la literatura francesa recoge por primera vez y desparrama a todos los vientos",[40] y que encontró fértil acogida en España donde, entre

[39] Para el anlisis del vergel en la literatura cortés ver Howard Patch, *The Other World,* pp. 195-222.

[40] Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid, 1957), p. 253.

las muchas voces que lo cantaron, podemos recordar una anónima, que en el siglo XVI invita al caminante a beber de sus aguas:

> Luego veréys y oleréys una hermosa y olorosa fuente,
> de la que sale una boz que siempre dize:
> Todos los que estays sedientos
> veni a beber con ardor
> de aquestas aguas de amor [41]

La fuente de nuestra *Razón* es como tantas otras de la poesía medieval símbolo de amor y renovación.

La primavera de abril, con la fragante resurrección floral es tiempo tradicionalmente propicio a la experiencia amorosa. Cierto es que la poesía en lengua vernácula suele preferir mayo, mientras que abril suele ser el mes de la poesía erótica en latín. Pero no falta algún trovador provenzal que, como el poeta de la *Razón,* sienta que abril inspira su "cantar de fin amor":

> Belh m'es quan lo vens m'alena
> en abril, ans qu'entre mais
> .....
> e pus tota res terrena
> s'alegra quam fuelha nais
> no'm puesc mudar no'm sovena
> d'un amor per qu'ieu sui jais.[42]

Tras el largo invierno, la tierra se abre a nueva vida; abril es, por excelencia, el mes de la renovación.[43] *Razón de amor*

[41] *Monte de la contemplación,* Sevilla, 1534, fo. A 6 r. Citado por Asensio, *op. cit.,* p. 261.

[42] Arnaut Maruelh, *La lírica de los trovadores,* p. 465.

[43] Etimológicamente, *aprilis* < *aperire. The Gothic Image — Religious Art in France of the Thirteenth Century,* Harper & Row (New York, Evanston & London, 1958), pp. 71-72, Emile Mâle habla de abril como del mes favorito del hombre medieval y de los troveros, preferido aun sobre mayo. Solía ser concebido como un joven coronado de flores, acaso el príncipe de la juventud. En la poesía tradicional española:

> *Norabuena* vengais, abril
> .....
> los pintados ruiseñores / cantan con más alegría,
> más corre esta fuente fría
> mejor huelen estas flores,
> hermoso estais y gentil
> ¡Qué galán venís abril!
>
> (Alonso y Blecua, *Antología...*, p. 94)

encierra una serie de elementos que parecen apuntar a esta renovación vital gracias al amor. De ahí que, además de la tradición literaria que prefiere abril, pueda nuestro poeta haberlo preferido a mayo, porque si ambos tienen idéntica connotación erótica, solamente abril enriquece la idea del amor con la de renacimiento. Notemos, por ejemplo, un detalle, que bien puede ser meramente fortuito, pero que acaso no lo sea. Junto a las rosas, el lirio y las violetas tradicionales, la primera flor que se nombra es una que no suele ser elemento convencional del típico *locus amoenus:* "y es la saluia". Su nombre deriva de vocablos latinos que connotan salvación y puede estar emparentado al árabe *al-salāma,* que quiere decir "salud". Recordemos que el aroma de las flores podría resucitar a un muerto, y quien bebiese del vino "nunca más enfermarya". Tal vez la humilde salvia, añada su perfume saludable a un poema grávido de símbolos de salud y renovación vital por el amor.

El valor simbólico del olivo y el manzanar es obvio. Dentro del marco visionario es importante subrayar que el olivo "es el árbol solitario de las visiones amorosas".[44] Su presencia es muy frecuente en la poesía latina de los siglos XII y XIII, y bajo sus frondas discutirán las dos protagonistas del *Jugement d'Amour* los méritos de sus respectivos enamorados, en uno de esos debates sobre la valía amorosa de clérigo y caballero, cuyos ecos llegaron hasta nuestra *Razón.*

El manzano entraña complejo simbolismo amoroso y escatológico. Nada más natural, puesto que en él se confunden el árbol del *Génesis,* el del paraíso terrenal, y el del *Cantar de los Cantares.* Junto con otros (como la higuera y el peral), se vio en el manzano el árbol de la caída, gracias a cuyo fruto conoció el primer hombre la tentación y la muerte. Pero, muy posiblemente debido a la interpretación alegórica del *Cantar* de Salomón, el árbol de la caída se hizo árbol del Paraíso celestial, por donde corren las aguas de la vida *(Apocalipsis* XXII-1).

Mucho se ha hablado de la confusión en nuestro poema entre manzanar y malgranar. La mayor parte de los críticos considera que se debe a descuido del copista. Lo cual es posible. Agudamente notó Alfred Jacob [45] que la confusión puede tener origen en el *telescopage* etimológico de *pomum* (cualquier fruto) y *malum* (cualquier fruto carnoso), en conjunción con el significado que ambos vocablos habían tomado en francés *(pomme* < *po-*

[44] Spitzer, *Sobre antigua poesía,* p. 44, n. 4.
[45] Jacob, tesis doctoral, p. 206.

mum) y en español (que derivó manzana de *malum-mala mattiana)*. En el *Roman de la Rose* se perpetúa aún la identificación entre *pomum* y *malum:* "Pomiers i ot... qui charjoient pomes grenades" (v. 1330), lo cual podría ser traducido: "Había allí manzanos con manzanas granadas". El granado era tanto *pomum* como *malum,* y un texto latino podía haber aludido a él con cualquiera de los dos términos. Un traductor español, que conociera francés, podía muy fácilmente identificar manzanar con malgranar. Si además tenía en mientes el poeta la frecuente mención de ambos en el *Cantar de los Cantares,* la identificación "manzanar-malgranar" cobra complejísima dimensión simbólica. Es curioso que Jacob, tan atento a los textos bíblicos, se haya olvidado del texto que más hubiese podido respaldar su hipótesis alegórica, ese *Cantica Canticorum,* cuyas metáforas eróticas iban a alimentar la expresión de la mística cristiana y de la poesía erótica secular durante todo el siglo XII y XIII.

El granado es símbolo de fecundidad:

> Hortus conclusus soror mea sponsa
> hortus conclusus, fons signatus.
> Emissiones tuae paradisus malorum punicorum cum
> pomorum fructibus
> .....
> Fons hortorum: puteus aquarum viventium.
>
> (IV, 12-15)

A la luz de lo dicho respecto a yuxtaposición y confusión semántica entre *malum* y *pomum* en francés y español, imaginemos qué fácilmente se podía identificar este vergel de granados con un manzanar. Debido a que del manzanar-malgranar cuelga el vaso de vino, es oportuno señalar que el Esposo del *Cantar* dirá que al entrar en su huerto "bibit vinum meum". Este vino del amor se relaciona explícitamente al mosto de granadas en la promesa de la Esposa:

> ibi me docebis, et dabo tibi poculum ex vino condito,
> et mustum malorum granatorum meorum.
>
> (VIII, 2)

Entre los granados en flor se consumarán sus amores:

> Mane surgamus
> ad vineas, videamus si floruit vinea,

si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica:
ibi dabo tibi ubera mea.

(VII, 12)

Cuando la paloma llega al vergel, el vaso de vino está en el granado. Pero cuando comienza el poema:

12 Entre-cimas d'un mançanar
un vaso de plata vi estar;
pleno era de un claro uino
que era uermeio e fino.

El manzano es en el *Cantar de los Cantares* el árbol de la unión de los enamorados y, alegóricamente, el árbol de la salvación, en el cual se ve la figura del árbol del *Génesis* y el de la Cruz:

Sub arbore malo suscitavi te:
ibi corrupta est mater tua, ibi violata est genitrix tua

(VIII, 5)

Amor, vino y sueño forman la exaltada metáfora erótica del *Cantar:*

(Esposo) et odoris oris tui sicut malorum
Guttur tuum sicut vinum optimum

(Esposa) dignum dilecto meo ad potandum
labiisque et dentibus illius ad ruminandum.

(VII, 9-10)

Ningún clérigo-escolar pudo ignorar nunca el *Cantar de los Cantares.* Cierto es que, de darse algún eco suyo en *Razón de Amor,* se da tan quedo que debe llegar de muy lejos. Pero la posibilidad de su presencia ayudaría a explicarnos ese manzanar-malgranar, árbol de la fecundidad, de la unión amorosa, del paraíso terrenal y de la salvación; árbol en cuyas cimas están los dos vasos de agua y vino. No sabremos tal vez nunca lo que simbolizaban exactamente, pero su misterio erótico —y últimamente escatológico—, como el del árbol mismo del cual están suspensos, preside todo el poema.

A no dudar la conjunción de ambos elementos había de tener arraigado sentido amoroso, porque "como mezcla de vino y agua se mexclan los amores del Amigo y del Amado". En nuestro poema también se mezclan vino y agua y se unen los amantes

en un beso, en un *amor de lonh* que se ha hecho presencia íntima y cercana. En Raimundo Lulio la proporción entre la cercanía y la distancia de los amantes místicos encuentra su símil cabal en la mezcla de agua y vino. Ahora bien, recordemos que el vaso de agua estaba sobre el de vino. Una vez más es imposible precisar qué sentido entraña la posición relativa de ambos elementos, pero sin duda el sentido es erótico. Cierta copla tradicional del siglo xv nos habla de una vieja tradición:

> Y soñaba yo, mi madre,
> dos horas antes del día,
> que me florecía la rosa,
> el vino so el agua frida:
> no pueden dormir.[46]

La flor del amor se abre, y he aquí que el enigma del amor que nace halla su símbolo popular en la misteriosa presencia visionaria del "vino so el agua frida". Si en la unión de vino y agua radica el misterio del amor humano, también se puede encerrar el del amor divino. Los amantes se unen en un beso de amor que, por acontecer bajo el olivar, ha de ser beso de paz. El olivo es el árbol de la visión amorosa, y también el de la buena nueva de paz y salvación *(Génesis* VIII, 11): Noé recibe su rama del pico de la paloma. Durante la misa, los cristianos se dan mutuamente la *pax,* el beso fraternal que simboliza la unión de las almas en Dios, en la misa se mezcla el agua con el vino, y se celebra el supremo misterio del Amor: "de mi fazen el- cuerpo de Iesu Cristo" *(Razón,* v. 251).

Renovación, paz, amor, en el plano humano y acaso en el divino, todo converge en el paraíso visionario del poema. En realidad visionaria los dos vasos, cuyo secreto alberga el espíritu mismo del amor, coronan el árbol del vergel, junto al cual corre la fuente perenal. Y, quizá, Jacob dijo bien, cuando sintió en este árbol el de la "Visión de San Pablo"; "de cuyas raíces fluían aguas... y el espíritu de Dios sobre el árbol descansaba".[47] A no dudar, sobre él descansaba el espíritu del amor.

En el vergel del amor siempre florece un árbol. ¡Qué reticente y recóndito su simbolismo!

[46] Dámaso Alonso y José M. Blecua, *Antología de la poesía española I: Lírica de tipo tradicional,* p. 29.

[47] R. R. James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1926), p. 549.

Aquel árbol que vuelve la foxa
algo se le antoxa.
Aquel árbol del bel mirar
face de meniera flores quiere dar:
algo se le antoxa.[48]

El *cosaute* de Don Diego Hurtado de Mendoza seguirá repitiendo su musical paralelismo, pero nunca dirá claramente el Almirante la naturaleza del árbol ni de su antojo. Entre su "aquel" y su "algo" queda el símbolo, sin aclaraciones al margen. Pero de haberlas ¿hubiera podido cobrar más alma que la que ya tiene este árbol del amor? Probablemente su "foxa", apretada bajo el peso explicativo, se hubiese vuelto hoja de herbario.

En la poesía erótica del siglo XII y XIII el árbol del amor puede ser la amada:

Quar vos etz arbres e branca
On fruitz de gaug s'assazona.[49]

En nuestra *Razón,* mientras la doncella está presente, o sea, durante toda la escena amorosa, no se hace alusión alguna al manzanar y a sus vasos. Tal vez, a pesar de lo que han pensado algunos críticos, no sea apropiado ni necesario hacerlo. Menéndez Pidal piensa que, en otro de sus descuidos, el poeta ha olvidado de hacer que la dama dé de beber al enamorado el vino que había preparado para él; o que acaso, se ha perdido la última parte del poema, y éste, tras el debate, terminase con ambos amantes bebiendo de aquellos vasos. Pero si en la doncella y en su espontánea entrega de amor se poetiza el más profundo sueño del amor, entonces se cumple lo prometido:

19 vna-duena lo-y-eua puesto,
que era senora del uerto,
que quan su amigo uiniesse
d'aquel uino a-beuer-le diesse.

[48] *El Cancionero de Palacio,* ed. de Francisco Vendrell de Millás (Barcelona, 1945), p. 137. El Almirante Don Diego Hurtado de Mendoza murió en 1404.

[49] Peire Vidal, VI, 9f. En la poesía latina se halla motivo similar; al hallar de la amada dice el poeta: "qui ramum scandens altissimum fructum queram in arbore". Ambas citas en P. G. Walsh, *Courtly Love in the Carmina Burana* (Univ. of Edimburgh, Inaugural Lecture Nº 47, 14th May 1971), p. 8 y nota 14 en p. 26.

¿No es posible que en el beso haya bebido el amante de ese vino "so el agua frida", y lo haya bebido del árbol mismo del amor?

La visión del vino bajo el agua fría se da al comenzar la narración y al terminar la escena amorosa, inmediatamente después de haberse ido la doncella y antes de comenzar el debate. Si el vino so el agua fría es el testigo simbólico del encuentro y de la unión ideal de los enamorados, justo es que la escena amorosa quede encerrada por la doble alusión de aquello que la simboliza. La visión simbólica del amor está, a mi juicio, en su justo lugar: antes y después de la visión concreta del amor. Desde que aparece la doncella hasta que se va bien puede decir el amante: "y yo soñaba... que me florecía la rosa". Cuando está solo, primero el deseo y luego la nostalgia de ese florecer, necesitan del símbolo, y se hacen ensoñación del árbol, el agua y el vino del amor. Antes de llegar la amada su presencia es símbolo de la promesa (vv. 15-32), luego su mezcla lo será de la promesa cumplida. Por último, en el dolor de la soledad final los elementos simbólicos del amor se personifican, en lo que quizá sea conflictiva *psychomachia.*

Al entrar en el debate nos alejamos del amor. No presenciamos ya la unión amorosa, sino la confusión espiritual. Los vasos, que hasta ahora habían guardado un silencio solemne, ritualmente suspendidos de su rama edénica, se transforman en voces chillonas y bufas. Hasta que, repentinamente, desde el nadir del oprobio, sus voces nos proyectan a la cima del Amor. Cuando por fin callan, el vino es vino eucarístico y el agua, linfa bautismal. Doncella, paloma, beso, olivo y manzano-malgranar y vasos milagrosos, todos viven su realidad última, la visionaria, en un vergel soñado desde las arcanas honduras del sueño de amor. Y así el vergel estructura y da unidad a todos los elementos del poema y a la poética misma de la *Razón.*

4. *La doncella visionaria y el clérigo cortés*

Siendo el vergel el marco visionario de *Razón de amor,* todos los elementos poéticos que en él existen han de participar de esa calidad visionaria. La hora misma, la de la siesta, la de la calentura —que en la primera parte del poema es notable *leitmotiv* (vs. 18, 36, 46)— el mediodía tardío y cálido, es hora propicia a la visión:

Seguiendo el plaziente estilo
de la deesa Dyana,
posada cerca de vn filo
la hora merediana,
vi lo que persona humana
tengo que iamás non vio...[50]

Joseph Guillet ha estudiado el tema de la aparición meridiana en la literatura española, desde Juan de Mena en adelante [51] y su trabajo proporciona abundantes datos y ejemplos. Desde la antigüedad ha existido la leyenda popular de una aparición del mediodía, de demonio, fauno o ninfa, casi siempre Diana en las Galias, parece ser que Venus en España. Walter Map cuenta cómo Gerberto (el futuro papa Silvestre II) creyó ver a esa hora, en una floresta, una mujer hermosísima; y en el cuento *Henno cum dentibus,* también al mediodía y en escenario semejante, se le aparece al héroe una doncella encantadora. En Galicia y Portugal sigue siendo hora mágica —"nem de noite, nem de dia, nem ao pino do meio dia" [52]— y Juan Valera, en *Pepita Jiménez,* vuelve a evocar la sugestiva aparición "en medio de la claridad meridiana":

> Era la primera vez que me veía a solas con aquella mujer y en sitio tan apartado [luego dirá "en lo más intrincado, umbrío y silencioso de la verde enramada"] y cuando yo pensaba en las apariciones meridianas, ya siniestras, ya dulces, y siempre sobrenaturales, de los hombres en las edades remotas.[53]

Confrontamos así la tradición popular y literaria de una aparición, frecuentemente femenina, bajo el sol meridiano, en un escenario natural. La mujer suele ser muy hermosa y tener la desconcertante peculiaridad de aparecer repentinamente.

Ahora bien, el autor de *Razón de amor,* muchos años antes que Santillana y Juan de Mena, nos habla de la aparición de una

[50] *Cancionero castellano del siglo XV,* Ed. Foulché-Delbosc, tomo I *(NBAE,* vol. 19), p. 217 b.

[51] Joseph Gillet, "El mediodía y el demonio meridiano en España", *Nueva Rev. de Filología Hispánica,* VII (1953), 307-315. Gillet atribuye los versos recién citados a Mena. En realidad aparecen ya en el "Triomphete del Amor" del Marqués de Santillana *(Cancionero,* Ed. Foulché-Delbosc, p. 542).

[52] T. Braga, *O povo portuguez* (Lisboa, 1885), vol. II, p. 148. Citado por Gillet, p. 310, nota 12 del artículo citado.

[53] Juan Valera, *Pepita Jiménez* (Madrid, Clas. Cast., 1927), p. 74.

joven de sin par belleza en la hora mágica, la de la siesta (v. 11). Cuando el clérigo se dispone a cantar de "fin amor", y como el mismo canto de amor hecho milagro de hermosura, llega repentinamente la doncella. La siesta, la súbita aparición de la bellísima joven, la insistencia en el calor de la hora, apuntan al tema de la aparición meridiana. Parece muy significativo que ésta, en España, esté relacionada con Venus, pues es indudable que nuestra doncella es aparición amorosa. La doncella de *Razón de amor* podría participar de la antiquísima tradición de la aparición meridiana, y en realidad participa de muchas de sus características fundamentales. Pero no de todas, pues no es simplemente una mujer hermosa, una belleza indiferenciada, la que aparece al poeta. La visión del clérigo toma la forma de su amada nunca vista antes, pero adornada de los únicos signos que le pueden dar identidad real para el amante: las prendas de amor que él mismo le había enviado. El clérigo va a cantar de "fin amor", y ella llega como una respuesta que participa de la realidad del ansia amorosa del cantor. Cualquier hermosa dama hubiese bastado para satisfacer el deseo amoroso indefinido e indiferenciado; pero no basta al "fin amor", y por eso aparece ella, la amada elegida.

El carácter visionario de la doncella de *Razón de amor* no se limita a su relación con la leyenda de la aparición meridiana. Como ya hemos dicho, es la dama lejana, el *amor de lonh* (vs. 96 y 108), la amada nunca vista, real e irreal como un sueño. Y es que el *amor de lonh* es "una derivación y una variante de la idea del sueño".[54] El sueño, siendo experiencia interior, ocurrencia anímica, era para la Edad Media, que no había recorrido las tortuosas rutas freudianas, algo que perteneciendo al alma participa de la esencial excelencia, "incluso cuando en ésta se representan ideas que tienen referencia directa a los placeres del cuerpo".[55] Para Arnaut de Mareuil el goce onírico se daba dentro del dominio de "fin amor"; y el sueño le entregaba la imagen de la amada ausente perfectamente interiorizada, siendo la unión en sueños el símbolo de la unión perfecta:

> Er ai trop dig, non posc plus dir:
> mos olhs clauzens, fas un sospir,
> en sospiran vau endormitz.
> Adoncs se'n vai mos esperitz

[54] Spitzer, *L'amour lointain...*, p. 27.
[55] Nelli, *op. cit.*, p. 57.

tot dreitamen, domna, vas vos,
de cui vezer es cobeitos:
tot enaissi com eu dezir,
la noit el jorn, can m'o consir,
a son talan ab vos domneia,
embrass'e baiza e maneia.
Ab que dures aissi mos soms,
no volri' esser reis ni coms.
Mai volrai jauzens dormir
que velhan deziran languir.[56]

El clérigo de *Razón de amor,* en el sopor de la siesta, no es ajeno a ese estado de ensueño, propicio a la visión. Entonces aparece la amada nunca vista, cantando esos amores a distancia. Doble dimensión de lo real y lo irreal de que participa la doncella, casi aparición que da al objeto ideal del amor de poeta figura de belleza perfecta y voz palpitante de ternura.

La doncella de *Razón de amor* es un compendio de las perfecciones físicas femeninas que admiraba el siglo XIII (vs. 56-75). Los romances franceses pintan retratos muy semejantes de jóvenes de tez blanca y rosa, pequeña boca de labios llenos, nariz recta y talle fino.[57] La poesía española cantó este tipo femenino al describir los muchos encantos de Santa María Egipcíaca. La descripción de la vestimenta es también frecuente en la poética medieval, y suele ser muy minuciosa. Hermosura y elegancia formaban una unidad; por lo cual tanto la literatura como la plástica de la Edad Media se recrean en hacer visible hasta la última joya el exquisito conjunto de gracias que es la amada ideal.

Pero es muy probable que en *Razón de amor* este énfasis en la elegancia y la calidad de las ropas esté ligado a una preocupación que trasciende la estética. El poeta hace notar que el manto de la doncella era de "xamet", tela costosa, y que sus guantes no eran de villano origen, insistiendo así en la calidad de la vestimenta, para a través de ella presentar la calidad de la doncella y, luego, su propia calidad.

[56] *La lírica de los trovadores,* p. 476.

[57] Jacob en su tesis doctoral compara la *descriptio puellae* de la *Razón* con las de varias obras importantes de la literatura medieval. Entre los muchos ejemplos de obras menores de la literatura francesa se pueden agregar varias descripciones que responden al mismo *topos,* en Karl Bartsch, *Romanzen und Pastourellen* (Leipzig, 1870), p. 25, núm. 29, vs. 10-25; p. 40, vs. 9-12.

Los trovadores provenzales raramente se detenían a describir la belleza física de la amada, bastándoles con evocar sus encantos sin detallarlos. Pero el principio es el mismo, para ellos la belleza física es inseparable de la calidad moral. La detallada descripción de la hermosura y la elegancia de la doncella de *Razón de amor* apunta a sus cualidades de dama cortés. Luego será completado el retrato de su cumplida cortesía por otros rasgos morales bien definidos, que confirmarán al lector en la primera impresión por el retrato físico.

La doncella se va revelando paulatinamente. Pero este primer paso del retrato es revelación que, trascendiendo la belleza física, nos dirige ya a su realidad total de ideal femenino, en el cual coexisten cuantas perfecciones sueña el poeta cortés. El retrato, aparentemente convencional, nos descubre como primera cualidad su elegante belleza, rechazando explícitamente el elemento villano. Es muy común en el medioevo la antítesis villano-cortés, designando ambos vocablos tanto categorías sociales como morales, y muchas veces más morales que sociales. En la descripción física se da pues, doble pauta para el descubrimiento de la cualidad esencial entre todas en el mundo cortés: la cortesía.

La palabra "cortesía" puede comportar, en diferentes contextos, carácter social o carácter ético.[58] En el primer sentido es galantería, gentileza, cualidad propia de la clase caballeresca, y no necesariamente unida al amor. En lo que respecta a nuestro poema, ya desde los primeros versos (vv. 5-10) parece evidente que amar dueñas y aprender cortesía no están divorciados en absoluto. Implícita o explícitamente, el motivo de la cortesía aparece en varios pasajes importantes: al ser presentado el autor, al retratarse la doncella, al mentarse su posible rival y en la descripción y el comportamiento del enamorado. En todos los casos parece ser una cualidad indisolublemente unida a la conducta amorosa. También la *cortezia* de los trovadores es inseparable del amor, por ser una resultante del *fin amors*. Determinar qué implicaba exactamente es muy difícil. Algunos poetas hablan de ella como una virtud específica y particular, en idéntico plano que las demás; para otros es la virtud por excelencia, la que abarca en sí a todas las demás virtudes corteses, por ser compendio de ellas.[59] En lo que respecta a la *Razón*, me inclino a

[58] Moshé Lazar, *op. cit.*, p. 21 y siguientes. Del mismo autor, "Les éléments constitutifs de la *cortezia*", *Studi mediolatini e volgari*, VI-VII (1959).

[59] Lazar, *op. cit.*, pp. 45-46.

pensar que este último es el caso. De todos modos, dentro de la erótica de *fin amors,* la cortesía es virtud propia de los verdaderos amantes, y su ideal de conducta.[60] Su antítesis es el vicio que engloba colectivamente todas las faltas contra *fin amors:* la villanía.

Se habla en la *Razón* del noble linaje del clérigo (v. 114), de la excelencia de sus maneras (vv. 84-85), de su acabada maestría en el trovar (vv. 112-13), y se usa la tradicional antítesis entre cortesía y villanía, para con ella reafirmar la calidad del personaje:

102 Yo non fiz aquí como villano
leuem e pris la por la mano.

A través de la misma antítesis fue presentada la doncella, gracias a los finos guantes que no recibiera de villano (vv. 74-75). Y es de notar que cuando por fin se reconocen, y el escolar se revela como el donante, la primera mención de la antítesis agregará su carga repetitiva al retrato del clérigo cortés. Cuando la amada, en el júbilo del primer encuentro, lo besa transportada de alegría, cúmplese lo que Guillaume de Lorris pone en boca del Amor:

1951 Tu me baiseras en la bouche
A qui aulcun vilain me touche,
Je n'y laisse mye atoucher
Chascum vilain comme ung boucher,
Mais estre doit courtois et frans...

La *cortezia* requiere imprescindiblemente la fidelidad; de ahí que sea tan frecuente, en los testimonios literarios, la ecuación leal, fiel, cortés. Así como cortesía y fidelidad son inseparables, es propio de la villanía el engaño y la falsedad. De este modo la antítesis villanía-cortesía encuentra lógico paralelo en la de felonía-lealtad, y así dice Cercamón:

por vos seré o falso o fino,
o recto o de engaño lleno,
o todo villano, o todo cortés [61]

[60] Alexander Denomy, "Courtly Love and Courtliness", *Speculum,* XXVIII (1953), 63: *"Cortezia* es un ideal y una virtud del amante cortés; *courtoisie* es la virtud y el ideal del caballero".

[61] *La lírica de los trovadores,* p. 81:

per lieys serai o fals o fis,
o drechuriers o ples d'enjan,
o totz vilas o totz cortes.

El tema de la fidelidad aparece dos veces en *Razón de amor,* la primera referido a la del escolar, la segunda a la de la doncella. Cuando la joven entra cantando en el prado, revela sus temores:

88 Mas d'una cosa so cuitada:
e miedo-de seder enganada;
que dizen que otra duena *(1.* dona),

cortesa e bela e bona, (o 1. buena)
te-quiere tan gran ben,
por-ti pie[r]de su sen;
e por eso e-pauor,
que a-esa quieras meior.

Más de una vez se ha relacionado la lírica de las *cantigas d'amigo* con la *Razón.* Estos versos podrían hacer recordar los celos de las doncellitas gallegas, quienes en tonos muy semejantes, cantan:

Vedes, amigo, o que oj'oi
dizer de vos, assí Deus mi pardon,
que amades ja outra e mi non.[62]

Si bien los celos abundan en las cantigas, siempre se lamenta en ellas el amor del amado por otra, y no el de otra dama por él. A primera vista, el amante de la *Razón* parece ser voluble,[63] volubilidad que sería la negación completa de su tan mentada cortesía. Pero al tornarnos una vez más hacia la lírica provenzal, oímos la expresión de sentimientos análogos a los de la doncella en los apasionados acentos de una "trobairitz" cortés, la Condesa de Día, quien también teme ser "traicionada y engañada".[64] Pero si bien ambas temen la infidelidad del amado, ninguna de las dos retira sus favores. La condesa, luego de proferir sus angustiados lamentos, lejos de rechazarlo, promete a su amigo la suprema recompensa del amor; y al hablarle, en vez de llamarle felón, traidor, villano, como parecería exigir la ocasión, escoge los más loables atributos: "Bel amics, avinens e bos". Los méritos

[62] J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo* (Coimbra, 1926), CCCXXXII.

[63] Voluble lo considera Spitzer, quien llama al clérigo "mujeriego que sabe cautivar los corazones", p. 55, y en nota en la misma página: "es el perfecto amante, algo voluble, por cierto". En verdad, el perfecto amante no puede ser voluble ni mujeriego; son atributos excluyentes.

[64] *La lírica de los trovadores,* p. 173.

de su amado son tantos que teme lo hagan irresistible a otras damas; tal es la verdadera causa de sus sospechas.[65] También nuestra doncella precede la revelación de sus temores con la alabanza del amado y, como la condesa, confía que prevalecerá sobre la supuesta rival.

Es muy probable, pues, que las muchas virtudes del amado causen los temores de la joven, y no su falta de virtud, que de clérigo cortés lo tornaría en villano traidor. Es justamente la cortesía, y por lo tanto la fidelidad del amado las que lo hacen eminentemente amable, tanto para la doncella como para cualquier otra dama. El amor de la otra dama, que por ser bella, buena y cortés mal podría amar a un villano, lejos de probar su volubilidad, agrega una pincelada más al retrato del clérigo cortés.

El tema de la lealtad, con que comienza el encuentro, halla eco en la despedida, al separarse los amantes, y esta vez es él quien requiere fidelidad (vs. 139-142). Así como la infidelidad transforma al hombre cortés en villano, la dama infiel deja de ser dama, perdiendo todo honor y virtud. Nuestra doncella, en cambio, desde que aparece en el prado hasta la despedida final, exultante de lealtad y con intensa emoción lírica canta este amor perenne, amor de hoy y de siempre, cuya esencia es la fidelidad total:

80 Amet sempre, e amare
quanto que biua sere.[66]

La Condesa de Día hace resaltar que, entre todas sus virtudes, lo que la hace digna de ser la elegida es la fidelidad. Nuestra doncella a fuer de cortés es leal, y a la revelación progresiva de su persona se agrega ahora una lealtad apasionada, un amor que es lealtad.

Símbolo de mutua fidelidad son las prendas de amor que visten los enamorados:

[65] *Ibid.*, p. 173:

Proesa grans qu'el vostre cors s'aizina
o lo rics pretz qu'avetz me'n atayna,
c'una non sai loindana ni vezina
si vol amar vas vos non si'aclina;
mas vos, amics, etz ben tant conoisens
que ben devetz conoisser la plus fina,
e membre vos de nostres covinens.
Valer mi deumos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fis coratges.

[66] Versión de Morel Fatio, *op. cit.*, v. 80: "A oy et sempre aamare".

"Por Dios, que-digades, la-mia señor,
que donas tenedes por la su amo[r]?"
"Estas luuas y-es-capiello,
est'oral y est aniello
embio a-mi es meu amigo,
que por la su amor trayo con migo."
Yo conocí luego las alfayas,
que yo-ie-las auia enbiadas.
ela connocio una-mi-ci[n]ta man a-mano,
qu'ela la-fiziera con-la-su mano.

Dejemos de lado el sombrero, elemento ya algo insólito en el retrato, y que acaso sea solamente índice de elegancia. El velo —el *oral*— es el primero de los regalos amorosos que cita Andrea Capellanus, quien es de suponer sea de confiar por lo menos en detalles de la etiqueta amorosa al uso, ya que el pasaje no parece comportar ironía alguna: "Amans quidem a coamante haec licenter potest accipere scilicet: orarium..." *(De Arte Honesti Amandi;* II, 7). Los guantes, signo de refinamiento ya que por su escasez raramente se usaban, eran prueba de fiel amor y testimonio de lealtad.[67] Justo es que la enumeración culmine con el anillo: con él se aceptaba al amante. Era el anillo testigo mudo del secreto amor y prenda, por excelencia, de fidelidad. La cinta que lleva el clérigo no es menos tradicional entre los regalos amorosos:

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo
quando vej'esta cinta, que por seu amor cingo.[68]

Por amor a la doncella ciñe el clérigo su cinta, como "por la su amor" ella viste sus regalos. Estos no son solamente prueba de refinamiento y fidelidad. Su función será crucial; gracias a ellos se reconocen los amantes. De ahí que al reconocimiento de las prendas de amor siga inmediatamente el conocimiento en el beso de amor. Pero antes de allegarnos al éxtasis del beso, volvamos, una vez más, al amor lejano.

Dentro de la erótica de los trovadores, la alusión a la otra dama, prendada del clérigo cortés, puede tener un significado

[67] S. W. Beck, *Gloves, their Annals and Associations* (London, 1883), p. 3. Minsheu, *Guide to the Tongues* (1617), deriva *glove* de *ge loove* (fidelidad) y sugiere la alternativa de *gift of love* (regalo de amor), porque los guantes eran prenda de amor. Citado por Jacob, tesis doctoral, p. 134.

[68] *Cantigas d'amigo,* p. 18.

muy especial. Esta dama está, a pesar de sus virtudes, en implícita oposición a la doncella. Ahora bien, en varias poesías del siglo XII, los trovadores también aluden a dos damas, en implícita oposición. El contraste se plantea entre la cercana "que era dulce pero que [Bernart Marti] abandona porque ella envilece, y la dama lejana quien, siendo 'la mejor', merece ser la sola amada".[69] A pesar de sus temores, la doncella sabe que será la elegida; ella es la dama nunca vista, la lejana, el *amor de lonh:*

108 Diz ella "a- plan, con grant amor ando,
mas non connozco mi amado".

No conoce a su amado, o sea, no lo ha visto jamás, y de él sólo sabe a través del imprescindible mensajero del amor cortés. De *lonh* son sus amores. El tema, posiblemente de origen folklórico, repercute en la poesía trovadoresca, llega a su cima poética con Jaufré Rudel, y culmina en Amanieu de Sescas con la ecuación "fin amors: amor de lonh":

E sabetz que vers es:
C'om ama, de cor fi,
Femma que anc non vi,
Sol per auzir, lauzar.[70]

Nuestra doncella y, sin duda, también el clérigo, se han enamorado "sol per auzir, lauzar" (vv. 84-85; 109-115).

Se han amado sin haberse visto, pero cuando se encuentran la mirada importa. La joven no duda que:

96 S'io-te vies una vegada
a-plan me queryes por amada.

Curiosa afirmación. No dice la joven que bastaría que él la viese para que la amara, sino que sería suficiente que ella lo viese una vez para que él la amase. He aquí que en dos versos el poema nos sume en el hondo misterio de la mirada de amor.

Hacia mediados del siglo XII varios motivos relacionados con la mirada y el corazón aparecen, por primera vez, en la literatura erótica provenzal y francesa.[71] Los dos que aquí nos inte-

[69] Nelli, *op. cit.*, p. 26.
[70] Citado por José Ortega y Gasset en *Estudios sobre el amor* (Madrid, 1959), p. 180.
[71] Ruth Cline, "Heart and Eyes", *Romance Philology*, XXV (1972), 263-297.

resan parecen haber llegado a estas literaturas a través de la árabe. Ambos debieron ser en ella resultante de la conjunción de una idea heredada de la literatura griega y de la superstición popular del "mal de ojo", la terrible mirada embrujadora. Se trata de dos temas profundamente interrelacionados: no son los ojos simples espectadores que perciben la belleza del ser amado, sino agentes que causan el amor; en tanto agentes, los ojos envían su mirada, la cual penetra dentro del corazón del amante, como una flecha. La literatura árabe insiste en que el poder embriagador de esta mirada es tal como el vino en el alma del amante. Acaso, al mirarlo, la doncella "d'a quel uino a-beuer-le-disse".

Hacia la época en que se escribió nuestro poema ambos motivos habían sido poetizados por trovadores, como Bernard de Ventadorn, y poetas del norte, como Chrétien de Troyes. Es muy probable que España lo hubiera conocido desde mucho antes, debido a su enorme popularidad en la literatura árabe. Por cualquier vía que fuese, llegaron a nuestra *Razón*. En la descripción de la hermosura de la joven encontramos tema común a todas las literaturas: los ojos como receptores de belleza, móvil del amor: "pues nací non vi tan bella". Gracias a las palabras de la joven, se nos revela ese motivo de reciente arraigo en la literatura del *fin amor:* la mirada que provoca el amor.

En varias oportunidades han notado los críticos un curioso, pero muy evidente paralelismo entre el clérigo y la doncella:

33 Sobre un prado pus mi tiesta
que nom fiziese mal la siesta

72 Un sombrero tien en la tiesta
que nol fiziese mal la siesta.

53 En mi mano prys un flor
55 e quis cantar de fin amor

76 De las flores viene tomando
en alta voz d'amor cantando

Tal paralelismo puede no pasar de ser un recurso estilístico más. En el resto del poema se dan otras instancias de paralelismo sinónimo, sintáctico y antitético, así como estructural. En la mayoría de los casos el recurso es significativo. Así, por ejemplo, la aparición de la doncella es paralela a la de la paloma, también lo son las menciones de los dos vasos en el manzanar-malgranar, las cuales abren y cierran el episodio amoroso; y no creo que el autor apunte en ambos casos a una simple figura retórica.

De ser significativo el paralelismo entre los amantes, podemos aventurar, muy tentativamente, una posibilidad simbólica, propia al pensamiento de la época. El enamorado ve en los ojos de

la amada, como en un espejo, un ser que participa de su misma naturaleza, su gemelo espiritual. Agazapado, muy en el fondo de las raíces de *fin amors*, suele estar Narciso.[72] En nuestro poema no se revela todavía su trágico poder. Pero llegará el momento cuando la fuente de Vida en el paraíso del amor, se torne para el alma del eterno Narciso cortés, espejo de locura y muerte. Bernard de Ventadorn conoció el poder terrible de la mirada de los ojos amados:

> Espejo, desde que en vos me miré
> de suspirar muero yo,
> pues me he perdido así, tal como
> en la fuente, el bello Narciso se perdió.

Ya en el siglo xv, siente Pérez de Guzmán que la hermosura de su señora puede entrañar semillas de autodestrucción, y templando su acostumbrada severidad en fina gracia, le aconseja:

> El gentil niño Narciso
> en una fuente engañado,
> de sí mismo enamorado
> muy esquiva muerte priso.
>
> Señora del noble riso
> e de muy gracioso brío,
> a mirar fuente nin río
> non se atreva vuestro viso.[73]

Si la gentil y fatídica sombra de Narciso se oculta en estos versos de la *Razón,* lo hace tan secretamente que es imposible adivinarla. Podría unirse este paralelismo a las palabras del amante cuando se va la doncella: "por poco non fui muerto", y edi-

[72] Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric* (New York, 1967), especialmente capítulo II, "The Mirror in the Provençal Lyric", pp. 69-106. Ver también Paul Zweig, *The Heresy of Self-Love—A Study of Subversive Individualism* (New York, 1968), segunda parte, caps. 5 y 6, pp. 63-99. Ambos analizan el famoso poema de Bernard de Ventadorn, "Can vei la lauzeta mover" (Goldin, pp. 92-103; Zweig, 46-97). Texto, *Bernart von Ventadorn, Seine Lieder,* Ed. Carl Appel (Halla a. s., 1915), pp. 249-254:

> 25 Miralhs, pus me mirei en te,
> m'an mort li sospir de preon,
> c'aissi.m perdei com perdet se
> lo bels Narcisus en la fon.

[73] Fernán Pérez de Guzmán (¿1376?-¿1460?), *Cancionero...*, ed. Foulché-Delbosc, p. 686.

ficar entonces toda una teoría sobre el narcisismo latente en el poema. Por cierto el poeta es sutil, pero sería muy difícil probar que hubiese llegado a tan hermética sutileza. Menos aventurado es ver reflejada en este paralelismo la concepción de que en la amada encuentra el amante arquetípico el espejo de su alma, de lo mejor de su alma: el ideal del yo en el tú ideal. El clérigo va a cantar de "fin amor", canto que sólo puede estar dirigido a su amor lejano. Literalmente nunca oímos el canto prometido, pero como encarnación de su musa, la amada se presenta al conjuro del afán poético del enamorado. Después de su aparición, ésta articula unos versos que revelan sutil paralelismo entre los protagonistas: la acción de la doncella resulta así ser espejo de la acción y el deseo poético del enamorado. Ella hace exactamente lo que había él anunciado que iba a hacer, y en ella es el "fin amor" mismo quien canta en lírica efusión. En realidad, el poeta que quiso cantar de "fin amor" está haciéndolo, pero para oírlo hay que comprender la ambigüedad poética que late en toda la obra. En la perfecta hermosura, en la perfecta cortesía, en el perfecto amor de su dama, ve el amante su propia perfección. Cuando el espejo desaparece, el enamorado enfrenta el vacío de su muy real finitud. Solamente el sueño puede devolver el consuelo, y en nueva fantasía visionaria recobrarse la soñada perfección. Pero entonces las riendas del soñar se escapan, y de la perfección recobrada nace el conflicto.

Hasta ahora hemos hallado en la narrativa del idilio varios elementos que apuntan a la realidad visionaria y a la calidad cortés del "fin amor" de nuestro poema. Éste comienza con la promesa, que le ha dado nombre:

1 Qui triste tiene su coraçon
benga oyr esta razón.
Odra razon acabada,
feyta d'amor e bien rymada.

Podemos estar, nuevamente, ante uno de los muchos recursos de la poesía narrativa para atraer la atención del público. Aun de ser así, vale la pena preguntarse, por qué tal promesa atraería al auditorio. Aquí no se promete diversión y recreo para aliviar la tristeza, sino un alivio unido, y por lo tanto dependiente, del hecho de que ésta será perfecta razón de amor. El amor, remedio del triste y fuente de alegría... y una vez más, nos interna el poema dentro de los misterios del "fin amor", y quizá, en el más hondo y hermoso de sus misterios: "joi".

En *joi* podrían condensarse todos los elementos más significativos de la *Razón;* entonces las palabras introductorias harían vislumbrar, desde sus umbrales, la esencia del poema. Como *cortezia,* es *joi* concepto multifacético y muy difícil de definir. La crítica no ha logrado todavía precisar con seguridad ni su etimología ni su origen.[74] A mi ver, el estudio de Moshé Lazar [75] es la mejor *mise au point* de la cuestión; aquí hemos de seguir sus conclusiones al confrontar el *joi* de la lírica provenzal con la realidad poética de nuestro poema.

Como la mirada "agente", es *joi* un elemento esencial de la literatura amorosa árabe. Como en ella, el *joi* del "fin amor" representa "la pasión amorosa, la dulce sensación que nace de la mirada y del beso que la dama otorga al amante; *joi* será sinónimo del amor y de la amada, sinónimo de sus favores y del gozo erótico". Y, connotación que parece ser ajena a la literatura árabe, el de los trovadores es también el *joi* del vergel en primavera:

> El prado verde y el vergel frondoso
> me han henchido de joi tal
> que yo me he puesto a cantar.[76]

Naturalmente, será éste, canto de *fin amor,* porque de él es *joi* el más genuino fruto. En vergel primaveral, florecido de símbolos de amor y renovación, nuestro protagonista quiere cantar de "fin amor". Canto de *joi* sería el suyo. En vez de cantar, el poeta describe a la recién llegada, y entonces, en ella y en su hermosura, oímos el canto de amor:

> pues tú eres el árbol y la rama
> donde madura el fruto de joi.

[74] La mayoría de los críticos derivan *joi* del latín *gaudium.* Para Camproux, "La joie civilisatrice chez les troubadours", *La Table Ronde,* XCVII (1956), 64-69, y en su libro ya citado *Le Joy d'amor des Troubadours* (Jeu et Joie d'amour), pp. 121-125, *joi,* podría derivar de *jocum joculum:* en este caso *joi* habría significado en sus orígenes "juego", y luego se habría confundido con el francés *joie.* Así se explicaría *joi* por el *telescopage* de *jocus* y *gaudium.* El problema sigue aún sin resolverse.

[75] Lazar, *op. cit.,* cap. IV, *"Joi:* Joie d'amour et jouissance", pp. 103 y siguientes.

[76] Marcabrú, citado por Lazar, *op. cit.,* p. 108:

> Li prat vert e.il vergier espes
> M'ant si fait ab joi esbaudir
> Per qu'ie.m sui de chant entremes.

Al conjuro del canto de "fin amor" aparece la doncella, personificación misma de *joi* y amor. Y ella lo mira:

> No hay *joi* comparable al mío:
> cuando mi señora me ve y me mira,
> pues su bello, dulce mirar,
> derecho al corazón va.[77]

La mirada de la dama irradia *joi.* "Si io te uies una vegada..." dice la hermosa. Entonces el corazón del amante encontraría el de la amada; y se unirían en *joi,* quienes hasta entonces han vivido su *amor de lonh:*

> No hay joi que placerme más pudiera
> que el gozar de *amor de lonh* [78]

Joi es sinónimo de deseo de unión en *fin amor.* La amada

> por la boca hiere mi corazón
> con dulce beso de fin amor,
> que me da joi, y me salva de tristeza mortal.[79]

Entonces "quien triste tiene el corazón" renace a la vida, gracias a un beso que es *joi* de amor,

> pues *joi* de amor me nutre y reverdece,
> y puedo yo jurar que más bella no ha existido,
> poco la veo, pero en ella es mi alegría
> y el gozo mío; gozo que me ha dado Dios.[80]

[77] Bernard de Ventadorn, citado por Lazar, p. 111:
Negus joi al meu no s'echai
can ma domna.m garda ni.m ve
que.l seus bels douz semblans me vai al cor

[78] *Ibid.,* p. 112, Jaufré Rudel:
Car nulhs autres joys tan no.m play
Cum jauzimens d'amor de lonh.

[79] *Ibid.,* p. 111, Bernard de Ventadorn:
Domna, per cui chan e demor,
Per la bocha'm feretz al cor
D'un doutz baizar de fin'amor coral,
Que'm torn en joi e'm get d'ira mortal.

[80] *Ibid.,* p. 112, Cercamon:
Qu'us joys d'amor me reverdis e.m pays
Et puesc jurar qu'anc tan belle no fos;
Petit la vey. mas per ella suy gays,
Et jauzions, e Dieus m'en do jauzir.

Con el beso alcanza el *joi* de *fin amors* su cima, y en el beso alcanza la suya nuestra *Razón*. La amada, tan locuaz hasta ese momento, ya no puede hablar (v. 129). Ibn Hazm sabía de este silencio:

> La unión es una bendición sublime, una felicidad extraordinaria. Más aún, es la vida renovada en júbilo perenne, en júbilo indecible. La lengua más elocuente calla, porque todas las palabras son incapaces de nombrar lo inefable. [81]

Luego ejemplifica poéticamente la bienaventuranza de esta unión en la unión del beso:

> Un día lo besé, al vuelo y de sorpresa,
> y, aunque ya he vivido muchos años
> no pienso más que en ese momento,
> apenas un instante que, en realidad, es mi vida entera.[82]

La unión entre *joi* y *cortezía* es constante y natural, por ser ambos conceptos esenciales del *fin amors*. En los trovadores, este *joi* que transfigura, el *joi* del vergel, el *joi* que es la amada, el *joi* que emana de sus ojos, el *joi* de su beso, el *joi* del *amor de lonh*, el *joi* del *fin amors* "no florece sino en la presencia recíproca de dos corazones, en la unión de dos seres perfectamente corteses". Fruto del *fin amor* es espiritual, y perfecto. Su antítesis es un *joi* sensual, efímero y vil. Uno es *gaug ufanier* (voluble), el otro es *gaug entier* (íntegro, completo). El *joi* verdadero es posible sólo en la fidelidad, y únicamente en él se logra el verdadero conocimiento:

> Hay dos clases de *joi:* el de los sentidos
> y el del conocimiento.
> El uno es degradación,
> el otro, elevación.[83]

[81] A. R. Nykl, *Hispano-arabic Poetry and its Relations with the Provençal* (Baltimore, 1946), pp. 91-92.

[82] Lazar, *op. cit.*, p. 110. Es interesante que Lazar, quien sostiene en todo su libro que el *fin' amors* es de naturaleza carnal, note ahora: "Fille de la *fin'amors* cette joie est spirituelle... A coté d'elle existe aussi une autre joie, sensuelle, *éphémère*, avilissante".

[83] *Ibid.*, p. 110, Peire d'Auvergne:

> Mas dels dos jois es ops: sens
> e reconoissensa;
> e l'us es abaissamens
> e l'autre creissensa.

Desde este *joi,* que es renovación, fidelidad y conocimiento, oigamos lo que nos dice *Razón de amor:*

126 Tolios el manto de los o(n)bros,
besome la boca e por los oios;
tan gran sabor de mi auia,
sol fablar non me podia.
"Dios señor, a ti loa(do)
quant conozco meu amado:
agora e tod bien conmigo
quant conozco meo amigo!

He aquí el *gaug entier,* el júbilo del conocimiento verdadero.

Antes de analizar la naturaleza del beso de amor, detengámonos en el verso 126. Bien puede ser, como indica Alfred Jacob, que el mismo no tenga más significado que una acotación similar en el *Libro de Apolonio:*

178 Aguiso sse la duenya, fizieron le logar,
Tenpro bien la vihuella en un son natural,
Dexo caer el manto, paro se en hun brial,
Començo una laude, omne non vio atal.

Spitzer dio al episodio connotaciones marcadamente sexuales.[84] Me parece oportuno señalar aun otra posibilidad, de carácter marcadamente visionario: la contemplación de la dama, total o parcialmente desnuda. En todos los trovadores palpita el deseo ferviente de ver la radiante belleza de la dama sin velos, lo que constituía una de las recompensas que la señora podía conceder a su amante.[85] La tan deseada contemplación suele darse en el marco del ensueño, el sueño o la imaginación. Es acontecimiento con frecuencia visionario, que cobra realidad interiorizada en el alma del amante; experiencia de orden no necesariamente óptico, sino contemplativo. Si tal fuese el caso de *Razón de Amor* —y un solo verso muy posiblemente convencional es elemento de convicción harto pobre— en nada puede desdecir la erótica del *fin amors.* Más aún, en el marco visionario del vergel, en el ensueño del amante, la imagen de la doncella revestida tan sólo de la propia hermosura, sería radiante preludio al beso restaurador.

[84] Spitzer, *Sobre antigua poesía...*, p. 47.

[85] Nelli, *op. cit.*, p. 197. Los ejemplos en la lírica provenzal de la contemplación de la dama desnuda son numerosos; ver *La lírica de los trovadores,* pp. 88, 116-118, 145, 175, 250-251, 289.

El beso de la amada era considerado gracia sin par, gracia ennoblecedora, fuente de purificación y perfeccionamiento del amante.[86] En la mágica bienaventuranza del beso el éxtasis simboliza la unión de los corazones, suprema consumación del amor cortés: "De mártir en bienaventurado puede mi señora tornarme con un beso",[87] con distintas voces pero igual anhelo, canta toda la lírica cortés. El beso de la doncella ha sido beso en éxtasis, gozo inefable donde morían las palabras (v. 129). Bernart de Ventadorn canta esa unión de las almas en el rapto del beso, beso que es fusión y revelación espiritual, gracias al cual los amantes logran auténtico conocimiento mutuo:

> Señora, si me escucharais vos
> tan claramente como quiero yo mostraros,
> al principio de nuestro amor
> nuestros espíritus intercambiáramos.
>
> De entendimiento sería entonces agraciado,
> porque de lo vuestro yo sabría
> y, a la par, vos lo mío conoceríais.
> Dos corazones en uno serían tornados.[88]

Es el beso de amor lo que hace posible el conocimiento mutuo de los amantes, en la bienaventuranza de la unión cordial:

[86] *Les poésies de Bernart Marti,* Ed. E. Hoepffner (Paris, 1929), p. 3:

> Gen baizen m'estrena
> De que m'asenhora.

[87] *Guilhem Peire de Cazals, Troubadour du XII siècle,* Ed. Jean Mouzat (Paris, 1954), p. 43:

> De martir pogra far cofes
> Midons, ab un bays solamens;
> Et ieu fora'n totztemps jauzens
> S'a lieys plagues que lo'm dones,
> Qu'adoncs agr'ieu complitz totz nos demans;
> Que, quan m'albir qui suy ni qals seria,
> De sol l'albir suy quays cum s'ieu l'avia.

[88] *Bernart von Ventadorn, Seine Lieder,* Ed. C. Appel (Halle a.S., 1915), p. 227:

> Domna, s'eu fos de vos auzitz
> si charamen com volh mostrar
> Al prim de nostr' enamorar
> Feiram chambis dels esperitz!
> Azautz sens m'i fora cobitz,
> C'adonc saubr'eu lo vostr'afar
> E vos lo meu, tot par a par,
> E foram de dos cors unitz.

132 Agora e-tod bien (conmigo)
quant conozco meo amigo!

Cuando la visión de la amada desaparece, el poeta cree morir. Tal como Arnaut de Mareuil, quien no pudo concebir mayor felicidad que la de vivir su amor en sueños:

cuando me despierto muero de deseo,
así querría dormir un año entero.[89]

También nuestro enamorado quiere retornar al sueño, cuando en respuesta propicia aparece, nívea, una paloma:

146 Por uerdat quisieram adormir,
mas una palomela ui.

Desde la más remota antigüedad la paloma ha sido considerada ave de naturaleza amatoria entre todas, símbolo de la diosa del amor. Nicolás Perella, en un estudio reciente sobre la relación entre la paloma y el beso, indica que la conexión es tan obvia que en inglés el verbo "to bill" —de *bill,* pico de pájaro— significa besar, siendo la paloma el ave indicada, ya que cierto tipo de beso apasionado es llamado tanto *billing kiss* como *columbine kiss,* asociación que ya había sido hecha por los clásicos latinos.[90] En la tradición cristiana la paloma de la Trinidad —el Espíritu Santo— es espíritu de amor, y para San Bernardo es el dulcísimo beso entre el Padre y el Hijo, por ser Él "el recíproco conocimiento y amor entre las dos primeras personas de la Trinidad".[91] Tanto en el contexto pagano como en el cristiano, la paloma, por ser símbolo de amor, lo es de paz y unión, y por eso ha sido frecuentemente usada "como ejemplo para transmitir una lección de amor que trata del logro de la paz gracias al beso".[92]

En nuestro poema es esta tímida mensajera de amor la que trae su lección de paz, vertiendo el agua sobre el vino. Es inútil insistir sobre la calidad eminentemente visionaria de toda la escena. Los vasos, la paloma del cascabel de oro, el agua milagrosa

[89] *La lírica de los trovadores,* p. 459:
e can m'esveill, cuich morir deziran,
per qu'eu volgra aissi dormir un an.

[90] Nicolas James Perella, *The Kiss Sacred and Profane* (Berkeley and Los Angeles, 1969), p. 262.

[91] San Bernardo de Clairvaux, *Sermones super Cantica Canticorum,* VIII, i,1.

[92] Perella, *op. cit.,* p. 268.

de la fuente, todo se une para colaborar en el prodigio final: la mezcla de los dos elementos antitéticos, en cuya paradoja parece encerrarse el misterio mismo del amor. Es un ensueño yuxtapuesto al ensueño, una visión a la visión.

La gracia regenerante del amor, renovada en la gracia saludable del beso, lograría altísima metáfora en el agua bautismal y el vino eucarístico, el de la comunión del corazón humano con el Amor Supremo. Pues si la paloma es ave de Venus —*cupiditas*—, también es el ave de la Trinidad —*caritas*—. El vergel del poema, soñado y presentido como paraíso, es espejo de la creación y escenario de una doble representación del principio universal del amor. La naturaleza se renueva en el cósmico amor primaveral. "Fin amor" restaura gozo y salud al corazón humano. El amor divino regenera y salva al pecador. Si tal dice nuestro poeta una razón es, de verdad, acabada razón de amor.

5. *Un escolar la rimó*

Un escolar "que siempre dueñas amó" escribió un poema en el cual un clérigo escolar quiere "cantar de fin amor". Autor y protagonista pertenecen al mundo de la clerecía medieval, donde junto a sacerdotes y monjes convivían tonsurados que habían recibido solamente las órdenes menores, y junto a los *vagi poetae* escribían aquellos que "habían puesto su clerecía al servicio de un ideal mundano".[93] El clérigo escolar es el intelectual del medievo.[94] Cortesano e intelectual vivía, por cortes y por ciudades, su vida de letrado.

Hacia 1150, el amor va tomando un lugar preeminente en sus producciones literarias, donde *curialitas* se tiñe, a veces muy intensamente, de cortesía. Nuestro escolar "doñeó" damas y fue aprendiz de cortesía, tal como "estos clérigos, a la vez moralistas y mundanos, que

> no dejaban de pretender el "doñear" *(donoi)* y el éxito amatorio. Generalmente hostiles al casamiento, por condición y vocación... no podían considerar las relaciones amorosas más que fuera del matrimonio, ya sea en la unión libre, ya en una situación sentimental más o menos emparentada al *fin amor* adúltero de los trovadores. ¡Qué paradoja tan medieval! [95]

[93] Frappier, "Vues sur les conceptions...", p. 147.
[94] J. Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age* (Paris, 1957), p. 10.
[95] Frappier, "Vues sur les conceptions...", 148.

Porque no renuncia al amor el clérigo se transforma en rival del caballero. Uno y otro sintieron esta rivalidad. El primer campeón poético de los derechos del caballero fue Guillermo de Aquitania:

Señora, pecado mortal sería
no amar a caballero leal;
que en amor a monje o clérigo
razón no hay...[96]

Los clérigos dirán, naturalmente, lo contrario; y por sentirse maestros en amores replican: "Factus est per clericum miles Cythereus".[97]

En cuestiones de refinamiento amoroso, los caballeros son crasamente ignorantes:

Tout cil dou mont le sevent bien
Ke chevalier ne sevent rien
Ne de deduit ne de franchise
Se il ne l'ont de clerc aprise.

(Le Jougement d'amour, vv. 301-4)

De esta preferencia se hace eco la doncella de nuestra *Razón:*

82 Porque eres escolar
quis quiere te deuría mas amar.
Nunqua odi de homne decir
que tanta bona manera ovo en-si.

110 pero dizem un su mensaiero
que-es clerygo e non caualero,
sabe muio de trobar
de leyer e de cantar.

[96] *Les Chansons de Guillaume IX,* Ed. A. Jeanroy (Paris, 1927), pp. 8-9:

Domna fai gran pechat mortal
que no ama cavalier leal;
mas s'ama monge o clergal
non a raizo:
per dreg la deurihom cremar
ab un tezo.

[97] Ch. Oulmont, *Les Débats du Clerc et du Chevalier dans la littérature poétique du Moyen Age* (Paris, 1911); E. Faral, "Les Débats du Clerc et du Chevalier dans la littérature des XII et XIII siècles", *Romania* XLI (1912), 473-517. Texto en *Carmina Burana,* Número 92, *Anni parti florida,* estrofa 41.

Porque es escolar, cualquier debía de preferir sus amores a los de un caballero, puesto que como juzgan en la *Altercatio Phyllidis et Florae,* los infalibles *Usus* y *Natura,*

> Secundum scientiam et secundum morem
> Ad amorem clericum dicunt aptiorem.

Los varios debates donde se contrapesan los méritos y deméritos del clérigo y el caballero en tanto amantes, han sido considerados frecuentemente producto de la erótica goliarda. En realidad, los goliardos se hicieron eco de una cuestión que acanzó muy amplia boga.[98] Capellanus, que no era goliardo, declara a fuer de clérigo la excelencia del *amor curialis (De Arte Honeste Amandi,* I, 6H), en un diálogo donde la noble señora rechaza, como la Flora del debate, la propiedad de tal amor.

En varios poemas muy significativos, este *amor curialis* se revela análogo al *amor purus* de Andrea. Por lo general, es la doncella su objeto, y la castidad su virtud:

> 5 questio per singulas
> oritur; honesta
> potiorque dignitas
> casta vel incesta?
> Flora, consors Phyllidis,
> est sententiata:
> 'caste non est similis
> turpiter amata'.
>
> 6 Iuno, Pallas, Clyope
> Cytherea dura
> affirmant interprete
> Flora verbi iura;
> flagrabit felicius
> nectare mellito

[98] Le Goff, *op. cit.,* p. 39; aunque Le Goff habla de los goliardos, reconoce que: "C'est peut-être dans un domaine d'un singulier intéret pour le sociologue que s'est le mieux exprimé l'antagonism du noble-soldat et de l'intellectuel-nouveau style: les rapports entre les sexes. Au fond du fameux dábat entre le Clerc et le Chevalier qui a inspiré tant de poèmes, il y a la rivalité de deux groupes sociaux en face de la femme". Seguramente en estos debates debemos ver no solamente el producto de estudiantes vagabundos, sino que tal como el mismo *Carmina Burana* provienen y reflejan la amplia gama social y cultural de la *respublica clericorum;* ver P. G. Walsh, *op. cit.,* especialmente pp. 2-4.

castam amans potius
quam in infinito.[99]

Más de un clérigo decidió refinar su amor, omitiendo la quinta etapa de las relaciones eróticas:

volo tantum ludere,
id est: contemplari,
presens loqui, tangere,
tandem osculari;
quintum, quod est agere,
noli suspicari.[100]

En la *Razón,* donde es explícita la preferencia por el *amor curialis,* éste incluye, junto con la vista, el tacto ("prys la por la mano") y el beso, el "presens loqui": "de nuestro amor ementado" (v. 135). Del resto, tal vez lo mejor sea *noli suspicari.*

En el vergel, junto a su fuente, debatían las doncellas sus amores; y en la *Altercatio* encontramos hasta la mención de un *leitmotiv* de nuestro poema, preservar la frescura del calor:

Ad augmentum decoris et caloris minus,
Fuit juxta rivelum spatiosa pinus,
Venustata follis, late pandens sinus;
Nec intrare poterat calor peregrinus.

(vv. 24-28)

[99] *Carmina Burana,* número 59, *Ecce chorus virginum.* Walsh lo compara con el *amor purus* de Andrea Capellanus (pp. 20-21). Posiblemente existió una especie de controversia entre *amor purus* y *amor mixtus,* en la cual ciertos clérigos poetas hacían triunfar al primero: "Undoubtedly *amor purus* was being canvassed by some participants in such debates as an ideal, and over it hung a pall of ambivalence, so that at one extreme it might be acceptable to the Christian theologian as innocent convention (as St. Thomas suggests), and at the other be the sensuality of the troubadour poet. One notes how well the ambivalence would accord with some clerics not yet in orders... It would cause too many wilful misunderstandings to label *amor purus* as *amor clericalis,* but there may be a half-truth in this suggestion worth considering" (Walsh, *op. cit.,* p. 17). Teniendo en cuenta que es verdad a medias, y a falta de mejor nombre, ya que *amor purus,* daría lugar a mayores confusiones, nosotros nos referiremos ocasionalmente a esta concepción erótica como *amor clericalis.*

[100] *Carmina Burana,* número 88, *Amor habet superos,* en el cual se da el motivo de las *quinque lineae amoris:* "scilicet visus, allocutio, tactus, osculum sive suavium, coitus", y se rechaza el último.

La *Razón* acoge, por lo tanto, una serie de motivos propios de los debates en donde triunfa el *amor curialis,* el cual no es necesariamente sinónimo de amor goliardo ni de *fin amors.* El *fin amors* de los trovadores, fue cantado por poetas de condiciones muy varias, entre ellos por algunos clérigos como Arnaut Maruelh. Pero es de suponer que en la *respublica clericorum* de los siglos XII y XIII, así como la cortesía se teñía de *curialitas* y ésta de cortesía, el "fin amor" de los clérigos debió reflejar, en mucho, el ideal del *amor curialis* cortés. Estos escolares doñeadores, que aspiraban a una erótica más refinada que la del vulgo y los ignorantes *miles,* dispusieron e hicieron uso de una riqueza de fuentes literarias muchísimo más amplia que la del trovador occitano. Por eso en el "fin amor" de nuestro escolar pueden confluir fuentes de tantos y tan variados orígenes. Tal hecho hace que sea este poema de excepción dentro de la lírica española del siglo XIII, pero el hecho en sí no puede ser más natural.

Nos hemos referido ya a las posibles interpretaciones simbólicas del agua y del vino. En lo que respecta al debate entre las personificaciones de ambos, no analizaremos en detalle las muchas variantes de un tema que tuvo tan amplia acogida por toda la Europa Occidental.[101] Fuera de los típicos conflictos, y hasta en un canto de taberna, el vino puede encerrar en la lírica secular latina "una compleja concepción cortés": [102]

istud vinum, bonum vinum
vinum generosum,
reddit virum curialem
probum, animosum.

El Debate entre el Agua y el Vino es tradicional en la lírica goliarda, y de ella pasó a la tradición poética en lengua vernácula. Entre los poemas latinos conservados, el más cercano al español es el *Conflicturs vini et aquae (Denudata veritate),* que como el de la *Razón* comienza con la mezcla de los dos elementos.

[101] Para la difusión geográfica y las variantes de motivos en el Conflicto entre el Agua y el Vino ver J. H. Hanford, *op. cit.,* 315-367.

[102] Walsh, *op. cit.,* p. 23: En el *Bacche bene venies (Carmina Burana,* núm. 200), los tres adjetivos son palabras claves en el vocabulario del amor cortés. "Wine makes a man *curialis,* fit for the court... Wine makes a man *probus,* worthy in manners... The point which the refrain is making is that wine makes a man a good suitor". Excepto, *animosus* que es virtud más propia del caballero, la *curialitas-cortezia* y la *probitas*-buenas maneras, son virtudes distintivas del escolar de la *Razón.*

Además de semejanzas generales de tono y contenido, ambos comparten similitud de detalles.[103] Por eso es tanto más curioso que en una razón de amor el poeta haya dejado de lado, justamente, los versos eróticos del conflicto latino.

Et qui tuus est amator
homicida, fornicator

acusa el Agua; y contesta el Vino, que gracias a él

claudus currit, caecus videt
surdus audit, mens subridet
per me mutus loquitur.
Per me senex juvenescit;
per te ruit et senescit
juvenam lascivia;
per me mundus reparatur;
per te nunquam generatur
filius vel filia.

El poeta español debía conocer el carácter afrodisíaco del vino. Pero es de notar que éste, en *Denudata veritate,* se refiere a la función genésica. Ahora bien, ni *fin amors* ni el *amor curialis* cortés han articulado jamás el más mínimo deseo de reproducción. En ambos, el mundo de los amantes es un mundo de dos; su fruto ideal es la unidad en la unión amorosa, la "amada en el amado transformada".

En los debates latinos que conocemos resulta siempre triunfador el Vino. En *Razón de amor* no se proclama el triunfo del Agua, pero la última palabra la tiene ella. El final parece restablecer la misma jerarquía que existe al principio del poema, donde el vaso de agua está colocado por encima del de vino (vv. 13-14, 27-28), situación que permite que la paloma vierta el agua "sobre el vino" (v. 163). Tal vez un escolar que "moró mucho en Lombardía" haya escuchado allí algún debate semejante al *Contrasto dell'Aqua e del Vino.*[104] En éste,

[103] E. du Méril, *Poésies inédites du Moyen Age* (Paris, 1854), p. 303. Algunas similitudes parecen ir más allá de un parecido fortuito, como las alusiones a la alteración visual del beodo y a la madre del vino, "mater tua tortuosa", que debe su vida al agua. La semejanza general y de detalles, incluso la de tono, parece indicar que un texto —latino o en lengua vernácula— muy semejante a la *Denudata veritate,* ha sido el modelo de los denuestos de la *Razón.*

[104] Hanford, *op. cit.,* pp. 343-346.

a la sombra de un pino, y en un vergel, el poeta escucha libre intercambio de insultos en tono algo vulgar, hasta que el Agua triunfa, finalmente, sobre el Vino. También en un debate francés del siglo XIII, la *Desputaison du Vin et de l'Iaue,*[105] triunfa el Agua; pero el ejemplo es poco significativo, pues se trata de la disputa entre cuatro vinos franceses, que piden al dios del Amor que decida cuál es el mejor de entre ellos. El dios sale del aprieto gracias a la intervención del agua que, por ser más necesaria, muestra su primacía. Lo único interesante es, a mi juicio, el juez elegido, que parecería conectar este debate con las cortes de amor, y la declaración del *Vin françois* de ser portador de las tres cosas más preciadas de este mundo: salud, paz y *joy*. Puesto que *joy,* salud y paz parecen estar entrañados en la médula del poema español, y como el dios del Amor no puede estar muy alejado de su razón de amor, acaso la tradición que nos deja vislumbrar el debate francés haya reverberado en la memoria del poeta, cuando decidió continuar el encuentro idílico con el debate entre el Agua y el Vino.

No encontramos en la versión española la erudición mitológica ni el marcado acento teológico de *Goliae Dialogus inter Aquae et Vinum,*[106] aunque la *Razón* contiene como éste la importante alusión religiosa al bautismo y a la eucaristía. Esta alusión es muy natural en un debate entre ambos elementos; puede provenir del texto inspirador —hoy perdido—, o podría habérsele ocurrido fácil y espontáneamente al poeta mismo. En realidad, el motivo sacramental debía estar enraizado en la tradición popular del género, a juzgar por esta estrofa de una versión francesa:

> Voici l'Eau qui lui répond d'une douce manière:
> "Moi sers au saint baptème, toi n'es pas de même:
> J'admets les enfants du monde au saint nom de l'église.[107]

Razón de amor parece haber sido compuesta para el recitado público, a cargo de juglares, lo cual no implica decir que sea el suyo mester de juglaría. Por una parte, solían los trovadores ir

[105] Th. Wright, *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes* (Londres, 1841), pp. 299-306.

[106] *Ibid.*, pp. 87-91.

[107] V. Smith, "Un Débat Chanté", *Romania,* VI (1877), 596; citado por Hanford, *op. cit.*, 337, quien nota que en las versiones folklóricas de estos debates, tal como en las italianas, es el Agua quien tiene la última palabra.

acompañados de juglares que recitaban sus canciones; por otro, en más de una oportunidad aparecen fórmulas juglarescas en el mester de clerecía español. El pedido de vino con que termina nuestra *Razón,* es un lugar común de la poética juglaresca, pero también lo es del temprano mester de clerecía.

Por haber sido su autor un poeta escolar, no es imposible que conociese los principios más fundamentales de la poética del medievo y, aunque no se ciñese a una preceptiva fija, supiera del uso de la *amplificatio,* tan recomendado por las artes versificatorias de los siglos XII y XIII. Si *amplificatio* significaba para la retórica de la antigüedad latina realzar una idea *(Quintiliano,* VIII, 4), para la retórica medieval amplificar implicaba desarrollar, alargar.[108]

Gracias a la *amplificatio* el poema medieval encuentra su unidad en la coexistencia de dos principios aparentemente contradictorios: cohesión y multiplicidad. Menéndez Pidal sintió bien que la unidad de nuestro poema era lo suficientemente honda "para que no podamos separar con tijera sus dos mitades".[109] No las podemos separar, quizá, por la misma razón que encuentra Eugène Vinaver cuando, dejando atrás los prejuicios de la definición clásica de unidad literaria, va "à la recherche d'une poétique médiévale":

> On ne peut rien en enlever sans disloquer l'ensemble; et d'autre part, on ne peut jamais ramener cet ensemble à un centre unique, chacun des themes entrelacés qui le constituent ayant son centre propre. Quiconque estime que le principe de cohésion est inséparable de celui d'unité, dira qu'une telle structure est théoriquement impossible. On a beau forcer la définition classique de l' "unité", cette définition suppose nécessairement un moyeu autour duquel tournent tous les éléments de l'oeuvre, si nombreux, si variés qu'ils soient: c'est bien ce que l'on entend quand on dit qu'une pièce bien construite doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Or, dans les romans en prose du XIII[e] siècle, on trouve précisément, au lieu d'un commencement défini, des prolongements "rétroactifs" qui semblent pouvoir se renouveler sans cesse; au lieu d'un seul milieu, plusieurs milieux possibles; et au lieu d'une fin, une pause après laquelle l'aventure abandonnée risque à tout moment d'être reprise, tel un fleuve qui se perd dans des régions souterraines pour sourdre ailleurs au moment ou l'on s'y attend le moins. On

[108] Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècles.* (Paris, 1924), p. 61.

[109] Menéndez Pidal, *"Razón de amor..."*, 604.

> songe a ces rubans sculptés qui dans l'art roman, passent les uns sous les autres, renonçant au développement pour adopter l'involution, l'entrelacs. Dans cette continuité onduleuse, "la vuel chemine sans se reconnaître, rigoureusement égarée par un caprice linéaire qui se dérobe pour rejoindre un but secret", jusqu'au moment où, libérée de la contrainte centralisatrice, elle saisit le mouvement créateur qui se perpétue et se renouvelle a l'infini.[110]

Me he permitido citar *in extenso* a Vinaver porque creo que desde esta visión de la poética medieval se ilumina, en su cohesión y en su multiplicidad, la enigmática unidad de *Razón de amor.*

Nuestro poeta eligió un tema,[111] el amor. Luego lo elaboró, usando diferentes modos de *amplificatio;* de manera que por sinuoso que parezca el cauce de la obra, su unidad está consistentemente sostenida por el artificio compositivo. Aun cuando parece apartarse del tema central, lo que se hace es elaborar otro subordinado a ése, y entonces queda la parte unida al todo por la solidez del nexo retórico. Aun de no haber una relación conceptual e ideológica, la unidad compositiva se mantiene porque, para emplear una imagen cara a la retórica medieval, "como el tallo nace de la rama y ésta a su vez del tronco, los pasajes aparentemente poco pertinentes de un poema así compuesto brotan del pasaje más próximo, el más obviamente pertinente, que a su vez brota directamente del tema central".[112] Todo poema compuesto de este modo ha de tener cierta coherencia estructural, pues

> Sic surgit permulta seges de semina pauco;
> Flumina magna trahunt ortus de fonte pusillo,
> De tenui virga grandis protenditur arbor.[113]

[110] Eugène Vinaver, "A la recherche d'une poétique médiévale", *Cahiers de Civilisation Médiévale,* XI (1968), 14.

[111] Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de Arte versificatoria,* II,2 (2) en Faral, *Les Arts...*, p. 271; *Poetria Nova,* versos 43 y siguientes *(ibidem,* pp. 198 ss.), pp. 220-225.

> Si facies amplum
> Hoc primo procede gradu: sententis cùm sit
> Unica, non uno venia contenta paratu,
> Sed variet vestes et mutatoria sumat;
> Sub verbis allis praesumpta resume; repone
> pluribus in clausis unum; multiplice forma
> Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem.

[112] Alan M. F. Gunn, *The Mirror of Love* (Texas, 1952), p. 79.

[113] Vinsauf, *Poetria Nova,* 687-689, *apud* Faral, *Les Arts...*, p. 218.

En el siglo XIII la *amplificatio* era la "principal función del escritor"; [114] porque la amplificación no es meramente un modo más de composición, sino el modo por excelencia de composición expositiva.

Consideremos ahora *Razón de amor* a la luz de la preceptiva poética del siglo XIII. El autor anuncia el tema desde el comienzo: su razón será razón de amor, y está dirigida al triste. He aquí la base del poema; sobre ella se asentará la sostenida metáfora de la exposición, ramificándose visionaria y simbólicamente. La narrativa comienza en el verso 11, diciendo el momento y el lugar de poética acción. Es el mes de abril, la primavera temprana que abre tierra y corazones con su promesa de renovación y amor. Es el mediodía, hora visionaria, en un olivar —y es el olivo árbol de las visiones amorosas. El poeta ve los dos vasos, el del agua y el de vino, destinado por la señora del huerto a su amigo como promesa de salud perenne. Como el auditorio ya sabe que la razón está "feyta d'amor" y destinada al triste, es difícil no ver el símbolo poético. En el "vino so el agua frida" reside la esencia del amor, y por eso con ellos inicia el poeta la exposición del tema.

En el verso 33 entramos de lleno en el dominio del ensueño: el protagonista se dispone a dormir la siesta. Entonces la escena se transforma en vergel visionario y edénico, y desde el punto de vista de la preceptiva retórica, la narración deja lugar a una de las más importantes formas de amplificación: la *descriptio.* En realidad, al hablar de los vasos del manzanar el poeta ya había intercalado en su narrativa pasajes descriptivos. Podría trazarse una curva de tensión poética, que partiendo de la afirmación inicial del poema asciende por la línea narrativa hasta el momento en que el clérigo se decide a dormir; entonces la línea desciende suavemente en la digresión descriptiva del *locus amoenus.* Geoffroi de Vinsauf en su *Poetria Nova* y en su *Documentum de modo et arte dictendi* diferencia entre dos especies de *digressio:* la que permite salir fuera del tema y la que, pudiendo anticipar los futuros acontecimientos, sigue entroncada al tema de la narrativa.[115] La *descriptio* del vergel en nuestro poema es del segundo tipo, ya que mantiene perfecta relación con la *narratio.* Por cierto, sería engañoso considerar esta digresión como mero nexo retórico, pues ya hemos visto la necesidad poética del vergel visionario. Lo mismo ocurre con la *descriptio puellae,* que

[114] Faral, *Les Arts...*, pp. 59-60.
[115] *Ibid.*, pp. 74, 213-214, 274-275.

se interpone entre el anunciado, y no enunciado, canto de amor del poeta (v. 55), y la acción paralela de la doncella (vv. 76-77). Quizá no sea por azar que el poeta se demora en describir la boca de la joven:

65 boca a razón e blancos dientes;
labros uermeios, non muy delgados,
por uerdat bien mensurados.

Para describir cada uno de sus otros encantos le basta un solo verso, y excepcionalmente dos; pero en la boca se condensa la promesa del beso, y en el beso culminará el poema. Tanto la descripción de la doncella como la del vergel interrumpen el fluir de la narración, pero en una obra expositiva no es ésta el fin primordial, ya que la narración (como la descripción) es un modo más de *expositio*. Si las descripciones tienen un fin expositivo, subordinado a la exposición del tema central, su función es claramente estructural. Son contra fuertes delicadamente labrados, sin duda también decorativos en su lírica belleza, pero de función esencialmente arquitectónica.

Es notable, en un poema relativamente corto, esta abundancia de pasajes descriptivos, que resulta por momentos en cierto estatismo pictórico. Pero recordemos que el protagonista es tanto narrador activo como espectador pasivo, por ser su mundo visionario y el contenido de sus descripciones aquello que ve en la visión. Las descripciones se relacionan unas con otras. Todas cumplen importante función en el acontecer poético: las visiones son la causa de lo que le ocurre al enamorado y las que determinan su acción. El vergel, escenario del encuentro amoroso y del conflicto, es el mismo mundo mental del poema. La amada y la paloma son personificación y símbolo de amor y paz. Luego de describir el vergel, el protagonista decide iniciar su canto de fin amor; luego de describir a la doncella acontece el reconocimiento y el beso; luego de la aparición de la paloma mezclan su entrañabe simbolismo el agua y el vino de los vasos, descritos al comenzar la narrativa. La mezcla produce el conflicto y entonces se desarrolla el debate. O sea que las visiones —retóricamente las descripciones de las mismas—, son la fuerza motora detrás de la acción y del mensaje simbólico del poema.

Luego del canto de la joven se da el reconocimiento de los enamorados, el éxtasis del beso y la despedida. El tema central se expone ahora a través de narración y diálogo. *Sermocinatio, descriptio, narratio:* sin duda el poeta conoce la más frecuente

gama de recursos expositivos. El poema había comenzado hablando de los dos vasos en el manzanar; ahora la doncella se va. El enamorado vuelve entonces a los dos vasos misteriosos. Porque si la *amplificatio* permite alejarse mucho del tema central, "la teoría de la retórica medieval, por lo menos implícitamente, requería que cada figura fuese completada al final".[116] El autor de *Razón de amor* así lo hizo. La paloma, al mezclar el contenido de los vasos de milagrosa virtud en el momento que el enamorado desfallece, retoma la figura poética del comienzo de la narración.

Comienzan los denuestos. El problema de la unidad de la obra, ya harto complejo, se agudiza. Varias respuestas han sido dadas, y varias son factibles. Desde el punto de vista retórico, podría muy bien tratarse de esa primera forma de digresión que permite que el autor se salga del tema. Lo que importa es saber qué le hizo elegir uno tan diferente en tono y sentido a la primera parte de su obra. La diferencia de tono no debe asombrarnos. Ya los poetas árabes y judíos de España habían mezclado el acento elevado con el tono coloquial de la cancioncilla mozárabe. Sentían ellos que, como un lunar en la blancura de la cara, como un gramo de pimienta en un manjar, los versos populares daban realce y sabor al poema todo, aunque en la gran mayoría de los casos poco o nada tuviese que ver su tema con el resto de la obra. Más de un siglo después de *Razón de amor* Juan Ruiz poetizará su libro en todos los tonos, desde el más elevado al más soez. Y los ejemplos podrían multiplicarse; porque la variación de tonos es un recurso que puede enriquecer o empobrecer una obra, pero que no atañe a su unidad.

El problema no radica en el tono, sino en el sentido. La primera respuesta es aceptar que se trata de dos poemas diferentes. Cabe preguntarse por qué entonces escribió el copista, dijo el juglar —o pensó el poeta— las palabras del verso 260: "Mi razón aquí la fino". ¿Será esta razón diferente a la anunciada en los primeros versos? Es difícil. Otras respuestas han tratado de encontrar el nexo en una interpretación simbólica de ambos elementos. Por cierto, si el Agua y el Vino significan el amor espiritual y el amor carnal, como quería Spitzer; o el deseo sexual y la mesura como pensé yo, estamos considerando en ambos casos elementos antitéticos, y en implícito conflicto. Mucho más difícil es ver antítesis y tensión entre la Eucaristía y la Gracia

[116] Gunn, *op. cit.*, p. 122.

(o el Bautismo), como lo requiere la exégesis de Jacob. Pero sea cual fuere la interpretación crítica —y estos simbolismos podrían multiplicarse *ad infinitum*— no se resuelve el problema. Aquellos que quisimos ver con Spitzer un entendimiento final en el debate, basándonos en una errada lectura de la palabra "entención" (que en realidad significa "conflicto"), debemos repensar nuestra exégesis. Porque el poema termina no con la conciliación, sino con la disputa de los elementos en pugna.

Como bien vio di Pinto,[117] bastaría con la mezcla del agua y del vino en el verso 161, para simbolizar la unión de ambos elementos antitéticos en el mensaje de paz de la paloma. Di Pinto ha subrayado un hecho al que los críticos no hemos prestado suficiente atención: entre el verso 161 y el comienzo de los denuestos en el 162 el manuscrito muestra un espacio vacío, equivalente a lo que suele ocupar en él un verso completo.[118] Por otra parte, al concluir el debate, una larga línea sinuosa separa a éste de *explicit*.[119] Ambos hechos pueden sugerir varias posibilidades. El manuscrito parece haber sido escrito de prisa, quizá al dictado de algún juglar. Acaso el recitador haya hecho una larga pausa antes de comenzar el debate, para indicar el cambio. Menéndez y Pelayo ha hablado de la contaminación de dos temas derivados posiblemente de dos fuentes distintas, e inhábilmente soldados, lo cual "debe atribuirse al poeta, no a un mero escriba".[120] Dejando su juicio valorativo al margen, vale la pena partir de estas palabras y preguntarse por qué se habrán contaminado ambos temas y se habrán soldado ambas fuentes. Si recapitulamos todos los motivos que solían darse en los debates entre el Agua y el Vino; si tenemos en cuenta la larga tradición simbólica de ambos elementos; si recordamos los versos que abren la narración y los que cierran el episodio amoroso —"uertios al agua sobre l'uino"— parece muy claro lo que sugirió el debate. El símbolo erótico del "vino so el agua frida" invitó la digresión de un tema no menos popular, el debate entre el Agua y el Vino, el cual solía darse en un vergel, que podía ser el vergel del dios del Amor, y en el cual hacía referencia explícita al poder de renovación, salud, vida y salvación (vv. 196-203; 245-256), tema fundamental en el simbolismo alusivo de la primera parte.

Respecto al final, no es imposible que la línea sinuosa im-

117 Di Pinto, *op. cit.*, p. 73.
118 *Ibid.*, p. 74.
119 Para la descripción del manuscrito ver London, *op. cit.*, p. 28.
120 Menéndez y Pelayo, *Antología...*, tomo V, pp. 145-146.

plique interrupción en el dictado. Nunca sabremos si el debate continuaba, haciendo explícito su mensaje, o si el poeta retornaba al protagonista, y aclaraba el desenlace. Posiblemente Menéndez Pidal acertó al decir que "el manuscrito deja inconclusa la disputa, y no sabemos si al final volvía el escolar a hablarnos de la señora y del ensueño de la siesta".[121] Sería impertinente tratar de completar nosotros el poema, resolviendo el misterio de la línea sinuosa. Quizá algún día se descubra una versión nueva o un poema similar, y entonces se sepa la respuesta. Pero con las evidencias que tenemos hoy, debemos limitarnos a interpretar la *Razón* tal como ha llegado hasta nosotros.

Hemos ido recogiendo hasta aquí cuanto elemento nos pareció significativo a lo largo y en lo hondo del poema. Aunque son muchos, su realidad total es aun más compleja que la suma de todos ellos. Podríamos decir de ella lo que dijo su poeta del vergel: allí el lirio, y la rosa y la salvia y las violas..., tantas flores fueron en él sembradas que "sol nombrar no las sabría". De cada una emana diferente olor, pero en la poesía se funden todos en un aroma único. Ya hemos atendido a las flores y hasta a sus semillas. Es hora de mirar en el campo abierto los horizontes del cosechar.

6. *Odrá razon acabada*

Alborea el siglo XIII, tras las murallas del burgo señorial el ancho patio del castillo congrega un púbico curioso, a la espera de amena pausa en el rutinario ajetreo de sus días, cuyas horas ha reglado monótamente la campana de la iglesia, y que ahora comienza a oir el tic-tac del tiempo del mercader. Han llegado los juglares.

No son todos juglares de feria, con sus bufonadas, charlatanerías, cantares cazurros y las mil piruetas de cuerpo y lengua que amenizan el espectáculo popular. Allí está el juglar mensajero de los poetas cultos, boca transhumante que trae los versos del trovador:

> Car per mi ell ha fayts mants mots
> perque eu lin port mays d'amor,
> car ell me dona gran lauzor
> aitant com pot en sos cantars,

[121] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*..., p. 138.

e acó saben los juglars
qui van sovin per cort cantant.[122]

Complacidas sonríen las señoras. Mientras los halcones duermen en las perchas y en sus vainas las espadas, el caballero descansa y escucha. Aldeanos y burgueses se demoran en el patio de su señor. Algún clérigo deja la pluma sobre el escritorio, otro el vaso de buen vino en la taberna cercana. El juglar canta.

El público es abigarrado y hay que complacerlo. Pero el juglar conoce cierta razón con mucho de misterioso y sentimental, con cierto refinamiento cortesano al gusto de señoras y galanes; con matices religiosos y cierta recóndita ambigüedad para la avidez intelectual de moralistas y escolares; con unos denuestos bien conocidos, cuya palabra realista y ágil achispará los ánimos que pudieran permanecer reacios a la delicadeza insinuante del idilio. Además el poema viene recamado de prestigio cosmopolita. Para la mayoría, que no ha andado más allá de dos o tres jornadas, y para aquellos que hayan recorrido mundo, el eco de tierras lejanas trae relumbrones de fantasía o recuerdo, avivando la nostalgia de una vida cuya exquisitez sólo se vive en verso.

Si en el pueblo o la corte se están celebrando bodas o desposorios y es primavera, nada tan apropiado como una historia de amor. Y si es invierno, nada mejor para entibiar el salón casi oscuro del castillo que la amorosa promesa de abril:

1 Qui triste tiene su coraçon
benga oyr esta razon.
Odra razon acabada,
feyta d'amor e bien rymada.

Todavía en tiempos de Juan II se solía aconsejar como remedio eficaz el canto del gentil juglar cortés:

Señor, lo tercero y más provechoso
es que non tomedes ningunos pesares
mas muchos plazeres, oyendo juglares
con gesto riente, gentil, deleitoso.[123]

[122] *Ibid.*, p. 57, tomado de el *Planys del Cavaller Mataró*, siglo XIV. En toda la descripción del público y de la actividad de los juglares hemos usado implícitamente la riquísima mina de información acumulada en esta obra de Menéndez Pidal.

[123] *Cancionero de Baena*, 453 a (consejo de Juan Alfonso Baena al condestable don Álvaro de Luna que había estado enfermo); citado por

Para muchos la promesa de la *Razón* no iría más allá. Para aquellos que estuviesen al tanto del pensamiento del fin amor, las palabras serían promesa de *joi,* infalible remedio de tristes corazones. El escolar tabernario entendería en ellas solaces de más tangible voluptuosidad. El moralista pensaba que la más perfecta razón de amor humano será siempre remedio ineficaz, turbio y equívoco espejo de la única medicina verdadera. Y se diría alguien: He aquí una promesa de alegría unida a la de una perfecta razón de amor, ¿qué clase de amor será éste y cuál su alegría?

El juglar está presentando al autor. Es un escolar poeta que maduró en cortesía, amando damas por tierras de prestigioso trovar cortés (vv. 5-10). El auditorio es todo oídos: esta razón viene de lejos. A los más mundanos interesa, sobre todo, ese "aprender cortesía". El moralista piensa que, por cortés que sea, el amor profano nunca hará perfecta una razón de amor. Algún clérigo intelectual se dice que por ser ésta la obra de un clérigo cortés, probablemente hable de ese *amor curialis,* en boga entre los más refinados *scholastici.* El goliardo se sonreirá imaginando que algún alma fraternal ha viajado por media Europa, para aprender las artes venusinas seduciendo vírgenes en terrestres y variados paraísos. Y alguien se diría: Es esta una razón de amor, para solaz del triste, escrita por un clérigo mundano, cosmopolita y cortés. Puede ser razón difícil.

Continúa el juglar, y al hacerlo abandona la tercera persona gramatical con la cual acababa de presentar al autor, y comienza la narrativa en primera persona del singular.[124] Luego se sabrá que quien así habla es también escolar y poeta. Parece entonces muy fácil identificar este yo con el autor y pensar que en el poema se da "la paradoja de un autor anónimo que sin embargo tiene conciencia de sí mismo, injertándose su yo en el mundo artístico de la obra, al ser él el protagonista poeta".[125] El cambio de

---

Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca...*, pp. 75-76, bajo el subtítulo "El juglar ante el dolor y el abatimiento del ánimo".

[124] En mi estudio del poema, *Sentido y unidad...*, había dicho yo que "el autor de *Razón de amor* no se oculta detrás de la narrativa impersonal. Desde el verso 11 impone su presencia al abandonar la exposición en tercera persona y continuar la narración en primera persona del singular. Desde entonces aparece casi continuamente en primer plano, revelando sus impresiones y deseos" (página 41). Ahora creo que, tal como hemos dicho al hablar de la Cantiga de Alfonso XI, es mucho más revelador postular un yo poético no necesariamente identificado con el yo del autor.

persona gramatical puede ser muy significativo. Puede indicar que no se trata aquí de la experiencia personal del poeta, sino de la experiencia del enamorado arquetípico. Es natural que un autor que es clérigo, y que tiene muy presentes los debates de clérigo y caballero, considere que el amante ideal es clérigo, escolar, poeta y cortés. Su protagonista es el amante arquetípico de la *respublica clericorum*. Es justo que las credenciales de quien pretende escribir una "acabada" razón de amor coincidan con las del protagonista de ella. El poeta está en el mundo de su poema, pero más como creador que como actor. Aunque nos parezca hoy muy atractivo ese "insinuarse del yo del autor", lo que en realidad importa es que al crear ese mundo fue creado el primer yo poético de la literatura castellana. E importa porque solamente desde el yo poético del enamorado universal será posible entender la universalidad de la experiencia amorosa que el poema imita.

En un mediodía de abril, desde un olivar, el protagonista ve un manzano, de cuya copa cuelga un vaso de plata, y dentro de él fino vino rojo, cuidadosamente preservado del calor (vv. 11-18). Colgar bebidas a la sombra de los árboles para mantenerlas frescas era costumbre frecuente. Bien entendería el público que el vino, por lo fino, y el vaso, por ser de plata, no podían darse sino en huerto de noble alcurnia. Más difícil sería comprender cómo podía saber el protagonista, desde su olivar, lo que contiene un vaso que no es, por cierto, transparente. Más aún, cómo sabía que:

19 Vna duena lo y eua puesto,
que era senora del uerto,
que quan su amigo uiniese
d'aquel uino a beuer le diesse
qui de tal uino ouiesse
en la mana quan comiesse
E d'ello ouiesse cada dia
nun(n)cas mas enfermarya.

Especialísimo vino de salud es éste; sobre él hay un vaso de "agua fryda que en el mançanar se nacia". Repentinamente llegan palabras que dejan presentir la solución del enigma:

beuiera d'ela de grado
mas oui miedo que era encantado.

[125] *Ibid.*, pp. 42-43.

Por primera vez el yo poético revela lo que siente; y al primer vislumbre de su subjetividad vislumbramos que es el suyo un mundo mágico. Por eso es posible que él sepa lo que sabe, por eso están allí el vino de salud perenne y el agua encantada. El auditorio escucha suspenso. Todos habrían oído hablar del manzano, árbol del paraíso terrenal. Algunos más atentos, por estar en espera de una razón de amor, presentirían allí el árbol y el paraíso del amor. El moralista, acostumbrado a la exégesis bíblica, vería en este árbol no solamente el del *Génesis* y el del *Apocalipsis,* sino además y muy especialmente, el del *Cantar de los Cantares*... y recordándolo comenzaría a preguntarse si en esta razón de amor no estaría entrañado el verdadero Amor; o, acaso, temiera ya que una vez más se usaran los símbolos caros a la religión cristiana para hablar de una realidad bien diferente. Naturalmente, el vino de salud eterna no puede ser otro que el del banquete sacramental. No debiera ser otro, se diría algún intelectual, regustando la ambigüedad del símbolo. Del árbol bíblico de la Caída y de la Salvación, están suspensos los símbolos sacramentales del Amor divino; bajo el manzano de los amores bíblicos, en el huerto del *Cantar de los Cantares,* el divino amante beberá el vino de la amada, quien "quan su amigo uiniese d'aquel uino a beuer le diesse". Pero, tal vez, lo que está viendo el protagonista es el árbol del amor, y en él el simbolismo erótico del "vino so el agua fryda". Es aún más probable que el poeta haya pensado el árbol y los símbolos del amor humano desde la tradición de los del Amor divino, haciendo coincidir en ellos todas las connotaciones, en espontánea simultaneidad. Así el poeta va entretejiendo una trama de simbolismos incluyentes. Y entonces alguien podría decirse: parece ser que el amor de esta razón, que puede ser muy humano, está proyectado a dimensiones escatológicas: *¿Religio amoris?*

El protagonista se prepara a dormir (vv. 33-36), e inmediatamente dice haber llegado a una fuente perennal, que fluye por un prado cuyo aroma resucitaría hasta a los muertos (vv. 37-50). La calidad mágica de su mundo se va aclarando, porque casi no cabrían dudas que todo lo dicho desde el verso 37 —y muy posiblemente desde el mismo comienzo de la narración— se da en el mágico mundo del ensueño. En su visión los acontecimientos se yuxtaponen, tal como en las miniaturas, las vidrieras y los frisos medievales se yuxtaponen los más diversos episodios, sin recurrir a nexos explicativos.

No debiera asombrarnos la rápida sucesión de acciones en el

acontecer poético. El juglar se ha demorado cuatro versos para contar los preparativos del sueño. Una vez en el mundo del ensueño la acción es inmediata: el soñador llega al vergel edénico. Allí la promesa de salud perenne reverbera en la de amorosa renovación. Ya bebe de la fuente de aguas vivas, ya quiere cantar de fin amor (vv. 51-55). ¿Quién no sabría entonces que de la tradicional fuente fría del amor él acaba de beber, entredormido? Cabecea el moralista: "fin amor" se ha dicho, y desde hace ya mucho tiempo bien peligroso que es. Con su prurito de refinamiento habla a señoras de carne y hueso de unas ansias de unión, que por la intensidad ensimismada de su modo expresivo parece profanar la expresión deseante del amor místico, con mimetismo sacrílego y casi herético. Entre el público, los finos amadores ya habrían reconocido el canto de júbilo en amoroso desear. Bien sabían ellos que en el vergel del amor, bajo los auspicios del "vino so el agua fryda", ha de llegar muy pronto la encarnación deseada de vergel, árbol y fruto. No puede tardar quien, por su belleza, cortesía, gracia y virtud es toda ella *joi* y fin amor. Ya el juglar lo está diciendo (vv. 56-115):

55 E quis cantar de fin amor,
mas ui uenir una doncela
pues naci non ui tan bella

Eterna Koré por los vergeles de abril, cogiendo flores, como la Matilde que en el Paraíso terrenal soñó el florentino,[126] ella llega de amor cantando. En su canto se espeja el ideal del amante cortés. Si las acciones de la doncella repiten las del soñador, en

[126] *Divina comedia* (Purgatorio, XXVIII, 40); también en ensueño visionario de Dante a Lea, cogiendo flores y cantando (Purgatorio, XXVII, 97). Gil Vicente recogió un cantarcillo tradicional que evidencia la connotación amorosa de la doncella que coge flores:

¿Cuál es la niña
que coge flores
si no tiene amores?

(Alonso y Blecua, *Antología...*, p. 154).

Aún más cercana a razón de amor es la estrofa 1953 del *Libro de Alexandre:*

Andan moças a uellas cobiertas en amores,
van coger por la siesta a los prados las flores,
dizen unas a otras, "bonos son los amores",
e aquellos plus tiernos tienen se por meiores.

su voz encuentra el amante su retrato ideal. Solamente en la visión de la amada perfecta se da la del amor perfecto, porque sólo en ella puede el enamorado contemplar el ideal de la propia perfección. Al describir la doncella y al hablarle, el poeta usa de un vocabulario libre de connotaciones religiosas. La identificación de la joven con la Virgen María me parece muy difícil de justificar. Un poeta que ha sabido urdir tan sutil red de símbolos ambivalentes para enriquecer el encuentro idílico de honda ambigüedad, de quererlo, hubiese atribuido a la amada alguno de los típicos epítetos mariales; nada hubiera sido más fácil. Como no lo ha hecho, es más probable que viera en la doncella a muy humana señora, para al mismo tiempo proyectar este amor humano sobre la imagen del amor divino. En una palabra, no se trata aquí de amor religioso, sino de la religión del amor.

Al oír el canto de la doncella el goliardo reconocería el bien conocido debate, regustando ya su triunfo: "porque eres escolar quisquiere te deuria mas amar". El clérigo cortés vería el de su refinado amor *curialis.* A algún caballero enojaría la encantada sonrisa de las señoras. El moralista seguiría escuchando reticente. Porque el poeta al describir a los protagonistas de su obra pinta en ellos el ideal de una sociedad. El amante crea a la amada perfecta para recrearse en la propia perfección: una sociedad crea a los perfectos amantes para reconocerse en el ideal que sueña en ellos. Es de notar cuán consciente está el poeta de su público y de lo público de su mensaje poético. Varias veces se dirige directamente al auditorio (vv. 1-3; 42; 54; 63; 75; 99 y, naturalmente en el tradicional pedido de recompensa, v. 261).

A medida que el juglar seguía cantando, finos amadores y clérigos corteses reconocerían, por igual, los motivos tradicionales del *amor de lonh,* del mensajero y los regalos, de la mirada de la amada, agente de *joi* y amor. Por fin, verían en el beso y las exaltadas palabras de la doncella la culminación de ese *joi,* el júbilo de la unión de dos corazones amantes que es auténtico conocimiento en el amor. Posiblemente el goliardo y el caballero "gualiador" quisieran entender en el beso un eufemismo que reboza placeres más carnales. Entre los finos amantes, alguno soñaría tras el beso el siempre deseado *guerredón.* El clérigo cortés recordaría ese *amor purus,* que rechaza el *agere.* Y todos estarían encantados de que, por fin, los amantes a distancia se hubieran reconocido y conocido. Salvo el moralista. ¿Cómo no

habría de rechazar él ese "agora es tod' bien conmigo, quant conozco meo amigo!"? He aquí que la suma de todo bien, la cual solamente puede darse en el conocimiento y la unión con el Dios que es Amor, se expresa a lo profano. Pero pronto sobrarán razones para contentar a nuestro moralista. Al separarse los amantes el enamorado vuelve a revelar sus emociones:

142 La mia senor se va privado
dexa a mi desconortado.
q(ue) que la vi fuera del huerto
por por poco non fuy muerto.

Desde la moral cristiana se entendería una moraleja: efímero es el amor humano; lo que se había creído fuente de salud y felicidad es raíz de desconsolación y promesa de muerte. Pero ya está diciendo el juglar que el enamorado se quiere dormir, regresar al sueño desde la visión del ensueño. Entonces recordaría el clérigo intelectual un bellísimo poema de su lírica latina: [127]

3 O quam felix est antidotum soporis
quod curarum tempestates sedat et doloris!
Dum surrepit clausis oculorum poris,
ipsum gaudio equiperat dulcendi amoris
. . . . . .

7 Fronde sub arboris amena,
dum querens canit Philomena,
suave est quiescere,
suavius ludere
in gramine cum virgine spetiosa
Si variarum
odor herbarum
spiraverit si dederit thorum rosa,
dulciter soporis alimonia
post Veneris defessa conmercia
captatur dum lassis instillatur

Tras los juegos de Venus, el "humo del sueño", porque el sueño trae paz y serenidad. Entonces el durmiente, a menudo "vera videt, quia scientia animae eius tunc in quiete est".[128] Tanto en la *Razón* como en *Dum Diana vitrea* vergel, amor y sueño se

[127] Edición de Dronke, *op. cit.*, pp. 307-308.
[128] Hildegarde de Bingen, *Causa et Curae* (Ed. Kaiser, Leipzig, 1903), p. 83; citada por Dronke en pp. 310-311.

unen en un "paradigma de serenidad".[129] Y como sabía Hildegarda, la verdad se ve frecuentemente en sueños:

146 Por uerdat quisieram adormir
mas una palomila ui
tan bla(n)ca era como nieu del puerto,
uolando uiene por medio del uerto

La paloma entra en el vaso de agua y "uertios el agua sobre'l uino" (v. 161).

Ave de paz y amor, símbolo del beso y de la unión cordial; es ella el ave de Venus que en la *Messe des Oisiaus* de Jean de Condé traerá al altar la "paz" del amor humano, y que al final de la misma misa revela ser el ave divina, portadora de la *pax* sacramental. El alma cristiana encontró su símbolo en ella, el símbolo espiritual culminó en la paloma trinitaria. Ella es en el Espíritu Santo el mismo Espíritu del Amor. El moralista descubre que, verdaderamente, ha oído una acabada razón de amor, porque en ella el humano deja lugar al divino, y éste triunfa en la visión de la paloma. La doncella es reemplazada por la paloma de Dios, y el beso de los enamorados por el dulcísimo beso del Padre y el Hijo, que es el Espíritu. Y, como en el sacrificio de la misa, se mezcla el agua con el vino de la Eucaristía, el del verdadero Amor.

Los enamorados reconocen en la paloma el ave amiga, un beso al vuelo que en el árbol del amor mezcla vino y agua. Entonces el amante recobra la experiencia amorosa y sabe de la verdad más alta del amor humano, que no difiere de la del amor divino; "la mesma proporción tiene la cercanía entre el Amigo y el Amado que la distancia, porque como mezcla de vino y agua se mezclan los amores del Amigo y del Amado". Entonces alguien podría decirse: en verdad es esta razón de amor acabada; porque gracias al perfecto amor humano el hombre ha logrado alzarse a la visión del amor divino. En su visión dentro de la visión el amante vive una experiencia a la vez terrena y sobrenatural. No quiere decir esto que la experiencia del amor humano prefigure y sea símbolo de la del trascendental. No pongamos fronteras fijas y excluyentes para transformar en alegoría cada símbolo poético. El poeta puede haber concebido ambas experiencias como una experiencia única: en el amor de la doncella humana, en la unión del beso, en su paraíso terrestre el amante conoce el Amor, vive

[129] Dronke, *op. cit.*, p. 312.

el Paraíso y vislumbra la unión ideal en el Espíritu del Amor. En este mundo, solamente en los ojos de la amada se refleja la Verdad y la Vida. Promesa de los ojos de Beatriz ¿por qué hacer de ellos los de María?

Pero ya comienza el debate. Los dos elementos reniegan ahora de una mezcla que se había pensado unión de paz y *joi*. La mayoría del público, sin preguntarse más, se divierte al oír versos que conoce bien. El moralista está encantado; los símbolos del amor humano entran en conflicto y éste sólo cesa al revestir ambos su auténtica dimensión sacramental. El intelectual recuerda la última estrofa de *Dum Diana vitrea:*

8 O in quantis
animus amantis
variatur
vacillantis!
Ut vaga ratis per equora,
dum caret anchora,
fluctuat inter spem metumque dubia
sic Veneris milicia.

Ésta es la verdadera imagen del amante, "desconortado" y casi muerto, fluctuando siempre entre el miedo y la esperanza, sin más velamen que su deseo, sin otra ancla que la serenidad del sueño, sin mayor certidumbre que su tensión, su lucha y su orfandad.

Si los denuestos de la *Razón* tienen algún nexo, por tenue que éste sea, con la primera parte, entonces sería posible que la digresión sea una *psichomachia*. El sueño del amor perfecto se vuelve pesadilla y la pesadilla comienza a resolverse a lo divino cuando se interrumpe el juglar. Así nos legó un misterio que ha sobrevivido casi nueve siglos en la impenetrable línea sinuosa del escriba.

Tal es *Razón de amor*. Quien la haya leído entonces y quien la lea hoy en la versión de este manuscrito, deberá dar su respuesta. Muchas son posibles. Algunas pueden simplificar el poema, pero no por eso son erradas: el goliardo, el moralista y los finos amadores pueden entender la *Razón* desde su razón, y libres están de hacerlo. El sentir del pueblo, que no significa el del vulgo, puede enriquecer la poesía, al hacer refluir en ella su profunda intuición de lo misterioso y la entrañable riqueza de símbolos e imágenes tradicionales, enraizados en la poética popular. El intelectual puede complicarla en demasía, pero también

enriquecer sus versos al descubrir en ellos el sentido de elementos propios de una literatura culta, donde se funden la Biblia y los cantos de "fin amor", los debates de la *respublica clericorum* y los ideales de *curialitas* y *cortezia.* Y quien la oiga atendiendo a la vez al pensamiento cristiano y a la erótica medieval, sentirá cómo se ha edificado, muy sutilmente, el templo de una religión del amor. Tan delicado y ambiguo modo poético hará que en siglos futuros los críticos vean en la doncella —su amada ideal— a la señora cortés, a mensajera de Venus y a la Virgen; hará que entiendan el arcano simbolismo del agua y el vino a lo profano y a lo sagrado; que hagan de su manzanar el árbol del amor y el de la Cruz; que sientan en el aletear de su paloma el del ave venusina y el del ave trinitaria; que un poema de *cupiditas* o uno de *caritas* pueda leerse en su razón de amor.

Acaso no sea necesario ni deseable plantear tajantes alternativas. Tal vez no se nos dice *Sic* o *Non,* ni aun siquiera *Sic et Non,* en el bien conocido sentido dialéctico. Quizá estén aquí incluidos todos los síes y los noes, reflejados los unos en los otros, para reflejarnos. Porque el tiempo del poema es el de la rememoración de un tiempo visionario. Presente pretérito en el cual el soñador, al recordar su ensueño, va yuxtaponiendo los pretéritos aislados de la rememoración en la continuidad temporal de la experiencia. En el momento de la visión todo es presente y simultáneo. En el recuerdo es *praesens de praeteritis.*[130]

No obstante, éste fue un poema escrito para ser recitado; para quien lo oye por primera vez, es ésta una experiencia temporal progresiva. El protagonista casi no nos habla de su estado de ánimo, y nunca se detiene a analizar sus emociones. En realidad todo su mundo anímico se espeja en el mundo visionario que describe y en los acontecimientos visionarios del vergel. Nosotros hemos tratado de seguir aquí la progresión de la experiencia poética a través de varios de los muchos modos en que pudo entenderla un auditorio medieval. No querría excluir como errada ninguna de sus posibles respuestas. Personalmente yo prefiero aquella que recoja las más múltiples connotaciones y haga reverberar en el poema su simultánea coexistencia. Porque entonces veo enriquecerse y ahondarse la poesía, en su verdad y en su solaz.

Grávida de significados, *Razón de amor,* la obra liminar de la poesía erótica castellana, encierra la promesa de casi todas

130 Para este concepto del tiempo es ilustrativo ver San Agustín, *Confesiones,* XI, 14-29.

las respuestas que irán elaborando los poetas del futuro. Su razón de amor no solamente es "acabada" en sí, también lo es cuando se la contempla proyectada en toda una tradición literaria. Para adentrarnos en la ambigüedad de los climas del amor, hemos de llevar por guía este poeta sin nombre. Mejor así, porque en su *Razón* se presienten casi todos los nombres del futuro. En ella ellos principian y confluyen, por lo acabada.

LA VIRGEN Y EL FIN AMOR

1. *Troilo y Briseida en España*

El muy famoso *Roman de Troie,* escrito por Benoît de Saint Maure hacia 1160, fue traducido al castellano, por la mayor parte en prosa, quizá hacia fines del siglo XIII, acaso durante el siglo XVI.[1] Tenía el traductor alma de poeta, y cuando más le emocionaba la historia, la prosa se le hacía verso. No fueron, por cierto, las hazañas guerreras las que más inspiraron su imaginación. El estruendo bélico no parece haberlo movido a la poesía, salvo en la sexta batalla, y aun en ésta se detiene en el dolor de las damas que, desde las torres, temblaban por la suerte de sus enamorados (IV, vv. 41-49). En los demás casos la narrativa poética es ocasión y marco oportuno para el desborde de emoción lírica: duelo de Aquiles por Patroclo, profético lamento de Casandra, doloroso ruego de Hécuba y Andrómaca a Héctor, que parte hacia la muerte. Sobre todo, la historia troyana se hace, en su pluma, poesía para cantar los amores de Troilo y Briseida, porque

> amigo con amiga
> nunca vistes tan cuitados.
>
> (VII, vv. 87-88)

Muy poca atención ha despertado en la crítica española el desastrado devenir de estos amores, a pesar de que Menéndez

[1] Para las diversas fechas, ver Ramón Menéndez Pidal, *Historia Troyana en prosa y verso—Texto hacia 1270* (Madrid, 1934); como es evidente en el título, Menéndez Pidal fecha la obra en la época alfonsí, pp. vii-ix. Todas las citas de la *Historia* se harán en mi texto siguiendo esta edición, cuando son en verso, indicando el pasaje en números romanos, cuando en prosa, señalando el número de página de este libro.

Pidal señaló en su momento que "las cuatro escenas en que se desarrolla el dolor de Troilo y de Briseida por su separación, habrán de ocupar un indisputable puesto en nuestra historia literaria como primer ensayo de poema sentimental".[2] En realidad, son seis las escenas que desarrollan el completo devenir de tales amores; en las dos últimas Briseida ya está en el campamento griego, y allí se consumará el destino de los amantes en la volubilidad de la amada;

> e assí falsó el amor
> de Troilos el infante;
> Diomedes por señor
> fincó e por bien andante.
>
> (X, vv. 151-154)

Desde que Benoît lo poetizara, este amor cortés (aunque no "fino") tuvo excepcional fortuna literaria. El Renacimiento lo heredó ahondado y enriquecido por el genio de Boccacio y Chaucer. Pero antes de ser recreado por ellos fue revivido en la emoción poética del humilde traductor castellano. Los desdichados amores del *Roman* francés nos llegan, gracias a él, amplificados en versos españoles, que se detienen largamente en la cuita de amor.[3] No creo que se deba esto a simple azar, ni mucho menos a defecto de la sensibilidad poética del autor. Tal como la refleja el *Cancionero d'Ajuda,* el más antiguo de los galaico-portugueses, la lírica amorosa de la Península es canto constante, y casi monocorde, de amor en cuita. Para Menéndez Pidal la historia languidece "a trechos reflejando demasiado realmente la monotonía y la reiteración en los lamentos de los amantes".[4] Es de suponer que ese "demasiado realmente" se refiere no a una mímesis realista del lamentarse de enamorados de carne y hueso, sino a la muy real, siempre reiterada y siempre monótona queja de los amantes literarios, que no cesan de morirse de amor en gallego-portugués. Al traducir la historia de Troya el poeta castellano encontró bienvenida oportunidad de poner en su lengua el lamento de las cantigas de amor. Nosotros lo conocemos hoy gracias a la

[2] *Ibid.,* p. xi.

[3] Dijimos antes que es en la Cantiga de Alfonso XI donde cobra por primera vez voz castellana la cuita de amor. De ser la *Historia troyana* anterior a Alfonso XI, lo cual no es aún cosa resuelta, sería indudablemente en ella; salvo que aquí, a diferencia de la cantiga, todavía queda la "coita" amorosa ligada a un marco narrativo.

[4] Menéndez Pidal, *op. cit.,* p. xi.

lírica gallega, pero acaso no fuese del todo ajeno, aún entonces, a la castellana. Si la musa de Castilla hubiese aceptado como suya solamente la poesía épica, es muy curioso que de una obra tan rica en material épico como la historia de la guerra troyana, el traductor español eligiera cantar larga y líricamente no batallas, sino amores.

Troilo se entera de que la bienamada debe partir de Troya y de sus brazos para siempre; entonces

> muerto fue e perdido
> ca el muy mas amaua
> Breyse(da) que sy,
> matauase e loraua,
> desy dezie asy:
>
> "El mi bien, el mi seso,
> la mi vida viciosa,
> todo lo tiene preso
> la mi señor fermosa;
> mi placer, mi cuydado
> en ella lo he puesto".
>
> (V. vv. 8-18)

La amada es su placer, su solo pensamiento, su razón misma ya que es su "seso", y su bien. Por serlo, de ella emana toda la virtud del enamorado:

> si yo soy esforçado
> o ardit o apuesto
> por ella lo soy todo.
>
> (V, vv. 19-21)

Fuente de bien y virtud, Briseida es su paraíso; con ella el mundo es cielo, puesto que en su ausencia

> quanto en el mundo veo
> todo m'semeja lodo
> e nunca al deseo
> de bien sinon veella;
> mas non puedo auer
> plazer nin bien syn ella.
>
> (V, vv. 22-27)

Briseida tiene la vida de Troilo "toda de sy colgada" (v. 36). Porque en ella es la vida, sin Briseida él muere: "ca maguer m'ella dexe / no m'dexará la muerte" (vv. 83-84). Si Troilo aban-

donara Troya con Briseida se salvaría porque él se iría con "su vida". Pero hacerlo hubiese montado a convertirse en traidor tanto como en cobarde; traidor por desertar a los suyos, cobarde al hacerlo "por miedo de muerte" (vv. 85-94).

Más que dolerse del destino que pudiera esperar a Briseida en el campamento griego, el enamorado típicamente egocéntrico, sólo piensa en la propia suerte, la propia fama, y la propia muerte. De ahí su egotismo pasa a considerar el modo más apropiado de morir. Sería tranquilizador decirnos que por ser Troilo un personaje del mundo pagano, aquí no funciona la ética cristiana. Pero, en España, los enamorados del futuro —en la novela sentimental, en alguna obra de teatro, en la *Celestina,* en el inolvidable Grisóstomo cervantino— no necesitarán revestirse de prosapia pagana para suicidarse. Aparentemente Troilo se limita a contemplar el suicidio:

> Por end val mas agora
> que yo mesmo me mate
> por vuestro amor, señora,
> e nada al non cate.
>
> (V, vv. 101-104)

Teme, sin embargo, que de hacerlo, la gente "por muy vil lo contase". Entonces juzga preferible morir en el campo de batalla. La muerte deseada revestiría así guisa heroica; pero es de notar que Troilo más que morir en la guerra quiere ir a la guerra para morir.[5] Anhelante, espera que terminen las treguas para "muy alegre, e muy presto, e muy sabroso" meterse "en lograr do lo matasen" (vv. 113-124). Suicidio por mano ajena, pero suicidio al fin, el enamorado no sólo muere de amor; por amor se mata. Troilo ha hecho de Briseida un absoluto: razón, virtud y vida hallan sentido y ser en la amada, el *summum bonum.* Al perder a Briseida, pierde Troilo vida y seso. Del amor ha hecho una religión y de su señora un dios. Gracias a su diosa, suma de bien, razón y vida, Troilo consumará su destino en locura y muerte.

Todos los enamorados de la *Historia troyana* llevan la muerte a flor de labios. Morir desea Briseida, y al no correspondido Diomedes "amor le fazía morir" (X, v. 11). Veamos hacia dónde

[5] sy faziendo buen fecho
en aquesta batalla,
muerte prender podiese. (V, 107-109)

nos llevan estas "muertes". Dolor egocéntrico ofusca al desposeído Troilo: todas las razones de su vida y de su muerte son absurdas. Pero, por absurdas que sean, ¿cómo no sentir cierta grandeza en el terrible ensimismamiento de quien ha hecho del amor un absoluto y de la amada un dios? El amor de Troilo es locura grave, pero por lo grave, heroica. Briseida será alocada, pero no es loca. Cumplidamente lamenta tener que separarse de su amigo, para con desalada ligereza, pasar de la cuita de amor a otra bien diferente. Mucho más que perder con su amado razón y vida, la aqueja ir a vivir entre las huestes griegas, "ca una vil soldadera / sería asaz desonrrada" (VI, vv. 27-29):

Mays, ay dios, por qué me viene
este tan grand desplazer?
can yo rrey nin duc nin conde
nin otra caualleria
non conosco alla, donde
pueda auer alegría.

(VI, vv. 35-40)

Evidentemente, Troilo es para Briseida sustituible ocasión de placer. Bien se presiente que, en cuanto conozca algún caballero principal, la hermosa cuitada podrá "auer alegría". Mientras tanto con Troilo pierde la que ahora tiene, y entonces desea que "la muerte

se duela desta catiua
e la guarde que, en tan fuerte
coyta, fasta cras non biva;
ca pues yo tal pesar veo,
tal daño e tal quebranto,
morir codicio, deseo,
non quiero otra cosa tanto.

(VI, vv. 70-76)

Al despedirse de Troilo, Briseida lo retrata en su hermosura, gentileza, valentía y entendimiento (VIII, vv. 101-112), para mal de ella "todo syn falla". Irónicamente revelador es el paralelismo con el mismo retrato, que en boca del amante hiciera de Briseida fuente de la propia perfección. La separación final es ya inminente, y entonces

con coyta de derribarse
del palafrén en que yua;

grado auie de matarse,
sy podiese, la catiua.

(VIII, 77-80)

La pobre Briseida hace lo que puede para morir por su muy apuesto caballero; si no lo logra es simplemente porque su amor es menos convincente que su frivolidad.

Hermoso, gentil y valiente pronto se allegará a sus lindas plantas el héroe griego, quien

non fallaua otra guarida
si su amor le fues negado
sinon el perder la vida

Cuando Briseida vio cómo "moría" por ella, "fue alegre e de grand brio" (vv. 139-141); y entregándole el suyo a Diomedes, "falso el amor de Troilos el infante".

Los tres enamorados de la *Historia troyana* se quieren morir de amor ¿Amor trágico? En realidad, la verdadera tragedia de estas declaraciones reside en lo cómico de la situación amorosa. El sumo bien de Troilo, sin el cual el mundo es "lodo", no resulta ser más que un ídolo vano, cuya coqueta debilidad va a enlodar patéticamente amor y virtud. En la última noche de sus placeres Briseida dice morir de dolor en el lecho de Troilo; muy pronto alegrará el lecho de su enemigo. Diomedes se muere por doncella muy noble y muy enseñada (X, vv. 183-184), la doncella olvidará fidelidad y pundonor trocándose en objeto de escarnio para todos los verdaderos amantes del futuro. En fin, el enamorado que se muere por "mi señor, mi deesa", lo hace por dios de cieno.

La erótica francesa de la Edad Media entronizó a la "belle dame sans merci". Hacía tiempo reinaba ella en la gallega. La bella despiadada hace su primera entrada conocida, en castellano, a través de los versos de la *Historia troyana*. Desde entonces arraigará en nuestra literatura como la amada eterna, más dura que mármol, más que nieve helada al dulce lamentar de todos los enamorados. Irónicamente, ella llega a nosotros a hablarse de señora en exceso compasiva, esa Briseida de corazón desleal a la casta nieve y al mármol fiel. He aquí, nuestra primera hermosa sin piedad:

mas sesuda la donzella
entendia que perdudo
andaua con amor d'ella,

e por end l'era mas fiera
e mas braua e desdeñosa;
ca amigos tal manera
a toda mujer fermosa:
que desque sopier, (creades),
que muy grand bien la queredes
e que al non cobdiciades
e por ella ensandecedes,
allí vos desdeñara,
allí vos será mas fuerte,
allí vos despreciara
menazar vos a de muerte;
alli con el su engaño,
alli con las sus maldades
vos buscara un tal daño
por que el cuerpo perdades
e por muy caro compredes
qualquier bien que entendiere
que d'ella aver deuedes
si vos lo fazer quisiere;
siempre lo avieso faze
e tal costumbre a presa
que con el mal siempre l'plaze
e con el bien siempre l'pesa.

(X, vv. 62-88)

Amenaza de muerte y raíz de locura, la amada es artera, engañosa, mala, dañina;

mas ¿que nos marauillamos?
ca esto amor lo faze;
e nos por bien lo tengamos
pues que lo el quiere e le plaze.

(X, vv. 109-112)

En aquella que se goza en el mal y se duele del bien, pone el loco enamorado bien y vida. En quien hace perder el seso el suyo pone el amante. Es natural entonces que jamás

nin podra auer sabor
el que amor preso toviere:
tal es la cuyta de amor.
E pues en este cuydado
de amor tan grande que vedes
está preso e encerrado

(X, vv. 38-43)

. . . . . .
"Señor(a), soy vuestro cativo,
que vos preso me tenedes
que por vos muero e por vos vivo
fazed, pues, lo que queredes".

(X, 135-138)

A través de la bella despiadada hemos llegado a un *leitmotiv* tradicional de la lírica amorosa, que logra aquí primera articulación conocida en la castellana: las prisiones del amor.

El traductor había leído su Ovidio e injertó en el texto del francés una cita de los *Remedia amoris,* para encabezar su bien meditado razonamiento contra "mi señor, mi deesa". Troilo había hecho de Briseida fuente de toda virtud, el autor la hace espejo de todas las señoras del mundo:

> E por esto me tengo e creo que es verdat lo que escriuio Ouidio, que fue muy sabidor en estas cosas, quando dixo: *subcesore nouo vincitur omnis amor,* que quiere dezir: "todo amor es vencido por el nueuo entendedor". E muy poco duran los sus sospiros commo quier que mucho juren e mucho prometan; non digo yo esto por Breseyda tan solamente, mas por todas las otras que son de tal natura que les dura muy poco el amor e el duelo, ca sy ela mogier con el vn ojo lora, con el otro rrie; e por ende faz muy grand locura quien las crey, ca mudan mucho ayna su coraçon, e en poca ora es la mays sesuda tornada loca e sandia... Mays, ¿que uos dire?: cierto soy e bien creo que sy yo ouiese cient lenguas e con todas podiese fablar, non podria dezir la quarta parte de las maldades que an las que son malas dellas; mas las bondades de las buenas atreuermelas yo contar muy ayna.
>
> (p. 147)

En vista de "las buenas" el lector espera pronta rehabilitación de las mujeres, aplastadas bajo el peso de tan rigurosa declaración de omnicomprensiva maldad. Pero no bien prosigue con la supuesta loa a las "buenas" descubre que el plural es engañoso:

> E en verdat bien lo creed, synon de vna tan solamente en que ha tanta de apostura e en quien ha tanta de bondat e de santidat e tanta de nobleza, que por los sus bienes descrece el mal que començaua a crescer en los coraçones de los onbres; esta nunca ouo par nin sera otra que la semeje; esta es rrica rreyna de rrico rrey; en esta yaze todo saber e todo entendimiento; en esta ha todas maneras de bienes e non mal ninguno; esta

> sopo mantener leal amor al su entendedor, de guisa que nunca pudo ser falsado. E pues como quier que las otras tengan por mal esto que dezimos, siempre aya alegria esta, que mantiene todo tienpo a su amigo e su señor Jehsu Cristo leal amor, e todas otras fagan lo que ouiere e an sabor de la semejar.
> (pp. 147-148)

En el leal amor a Cristo, la Virgen ha vencido a todas las señoras, falsos dioses terrenales de locos enamorados. Pasaje curiosísimo e iluminador es éste, ya que en él el *Roman* apuntaba a Leonor de Aquitania, "la riche dame de riche rei" (13 468).[6] Pero el traductor castellano no pudo entender tal apología sino a lo divino. Habían ya pasado los tiempos de Benoît, y para entonces, en muchos corazones corteses, Ave había vencido a Eva.

La tirada antifeminista (que proviene del *Roman)*, el retrato de la "belle dame sans merci", la descripción de la cuita en las prisiones del amor, pueden encontrar explicación más trascendente que la del bien conocido antifeminismo medieval. Porque las mujeres, aunque de corazón mudable, "non son tanto de rebtar como los onbres cuydan, ca a las mas dellas faze gelo fazer el quexo de los rrogadores que porfian tanto e duran tanto en su porfia". Aquí se completa el razonamiento; amada voluble y loca porfía del amante: el amor cortés está puesto en entredicho. La monótona oración del rogador a su mudable señora, encuentra antítesis justa en la loa a la Señora que supo "mantener leal amor al su entendedor". Hasta ahora hemos visto qué frecuente era identificar la amada terrestre con la celestial. Desde mediados del siglo XIII, cuando se da la espalda al amor humano, la Virgen comienza a revestir las galas tradicionales de la señora cortés. El intercambio de atributos es enorme. Hasta el siglo XII, los símbolos mariales eran relativamente modestos, en lo que a cantidad se refiere. Desde principios del siglo XII un gran auge de himnos latinos enriqueció en mucho el lenguaje poético marial. El culto a la Virgen llegó hacia el siglo XIII a tan inmenso apogeo que la riqueza de símbolos y atributos mariales se hizo complejísima. Justamente durante el mismo tiempo había estado acuñándose el lenguaje de la poesía a la señora humana. Si en el objeto diferían en mucho, en cuanto al lenguaje poético el culto a María y el culto a la amada terrenal se fueron complementan-

[6] Antonio García Solalinde, "Las versiones españolas del *Roman de Troie*", *Revista de Filología Española*. III (1916), 154: "El traductor español entiende dicho de la Virgen lo que el poeta francés dice de la reina Leonor de Aquitania". Solalinde fecha la obra hacia 1350, 127 y 157.

do mutuamente. Hacia mediados del siglo XIII los himnos religiosos revelan la influencia de la lírica profana. Pero ya el intercambio mutuo había sido tan intenso que sería aventurado pretender mayores precisiones en el deslinde de influencias.

La *Historia troyana* atestigua, tal vez desde fines del siglo XIII, una serie de motivos que serán constantes del futuro en nuestra poesía erótica. En los varios avatares de la *religio amoris* castellana todos ellos recurrirán en reveladora conjunción: la antítesis Ave-Eva, las prisiones amorosas, la muerte y hasta el suicidio por amor. Y la "belle dame sans merci".

2. *La belle dame sans merci*

Todavía en época del rey Denís la lírica gallega quiere cantar de amor a "maneira de proençal". Sin embargo, Alfonso X, en una cantiga de escarnio a Pero da Ponte, ya había acusado la diferencia entre la poesía provenzal y la galaico-portuguesa. El rey sabio juzga que el trovador gallego merece el infierno.

por que con Deus, o padre spirital,
minguar quisestes, mal per descreestes?
E ben vej'ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.

E pois razon (a) tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en, se vos pois a ben sal
ante o Diaboo, a que obedeecestes.
E ben vej'ora...

Vós non trobades come proençal,
mais come Bernaldo de Bonaval;
por ende non é trobar natural,
pois que del e do Dem' aprendestes.[7]

No conocemos la cantiga que causó la censura real, pero da Ponte, como otros poetas peninsulares, no tenía mayores resquemores en escribir con asombrosa libertad en cuestiones religiosas. Más de una vez la cantiga de amor a la dama se vuelve

[7] *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, edición crítica de M. Rodrigues Lapa (Coimbra, 1965), cantiga núm. 17, pp. 29-30.

cantiga de escarnio a Dios.[8] El caballero Pero Gotérrez acusa al Señor de cometer pecado mortal, ya que desampara a sus vasallos, dejándolos morir de amor.[9] Razones semejantes llevarán a Pero García Burgalés a retribuir este desamparo renegando de su fe en Dios, ya que no le puede "outra guerra fazer".[10] Tras el

[8] *Ibid.*, cantiga núm. 162, pp. 253-254, y las que se citan en las notas a continuación.

[9] *Ibid.*, cantiga núm. 394, p. 580:

Todos dizen que Deus nunca pecou,
mais mortalmente o vej' eu pecar:
ca lhe vej' eu muitos desemparar
seus vassalos, que mui caro comprou;
ca os leixa morrer con grand' amor,
desemparados de ben de senhor;
e já com' estes min desemparou.
E major pecado mortal non sei
ca o que eu vejo fazer a Deus,
ca desampara os vassalos seus
en mui gran coita d' amor qual eu ei;
e o senhor que acorrer non quer
a seus vassalos, quando l'h é mester,
peca mortal, pois é tan alto Rei.

Todo senhor, de mais Rei natural,
dev' os vassalos de mort' a partir
e acorre-lhes, cada que os vir
estar en coita; mais Deus non é tal,
ca os leixa con grand' amor morrer,
e, pero pode, non lhes quer valer:
e assi faz gran pecado mortal.

[10] *Ibid.*, cantiga núm. 385, pp. 567-568:

Nunca Deus quis nulha cousa gran ben
nen de coitado nunca se doeu,
pero dizen que coitado viveu;
ca, se s'el d'el doesse, doer-s'-ia
de mi, que faz mui coitado viver,
a meu pesar, pois que me foi tolher
quanto ben eu eno mund' atendia.

Mais, en quant' eu já vivo for, poren
non creerei que o Judas vendeu
nen que por nós na cruz morte prendeu
nẽn que filh' est e de Santa Maria;
e outra cousa vos quero dizer:
ca foi coitado non quero creer,
ca do coitad' a doer-s' averia.

Ainda vos d'el direi outra ren,
pois quanto ben avia me tolheu:
e n quant' el sempre no mund' entendeu

baño de sangre de la cruzada contra los albigenses y los rigores de la Inquisición recién nacida, semejantes declaraciones hubiesen sido totalmente insólitas en la literatura provenzal. Tono muy diferente tenía la lírica en *langue d'oc* hacia la época de Alfonso X. En ella el canto de *fin amors* se estereotipó en fórmulas de una frigidez mal disimulada por centelleos formales, o se volvió canto de amor a María.

La lírica galaico-portuguesa seguirá queriendo cantar al modo de Provenza, pero para muchos su erótica era ya cosa del pasado. Para algún poeta era el suyo el amor salvador, que todavía sobrevivía nostálgica y milagrosamente en un mundo falso, sin amigo leal, sin "sabor, mundo sin Dios, y sin bien", sin mesura y sin verdad ¿Qué se ha hecho del amor y del canto? ¿Por qué la gente nace triste y no quiere cantar?, se pregunta el poeta recordando el ayer feliz:

Quen viu o mundo qual o eu já vi
e viu as gentes que eran enton
e viu aquestas que agora son,
Deus!, quand' i cuida, que pode cuidar!
. . . . . .
Viv' eu en tal mund', e faz m'i viver
úa dona, que quero mui gran ben,
e muit'á já que m' en seu poder ten
ben de-lo temp' u soían amar.[11]

Perdida el ancla del amor fiel, el poeta querrá un día exiliarse de ese mundo, y llegar a mejor tierra.

Para otros el exaltado amor de los trovadores es una antigualla que da oportunidad a la parodia risueña o el cínico sarcasmo. El amor de Pero Canton, fino ("delgado") y doloroso es

---

de que en mui gran pesar prenderia,
per boa fé, dali mi o fez prender:
por esto non quer' eu per el creer,
e, quanto per el crive, fiz folia.
E se el aqui ouvess' a viver
e lh' eu poren podesse mal fazer,
per boa fé, de grado lho faria!

Mais, mal-pecado!, non ei en poder
e non lhi poss' outra guerra fazer;
mais por torpe tenh' eu quen per el fia!

[11] Este poema, considerado por mucho tiempo de autor anónimo, es atribuido a Martin Moya, por Luciana Stagnagno Picchio, en su edición comentada, *Martin Moya—Le Poesie* (Roma, 1968), pp. 159-165.

sentido de *astrosa* delicadeza; su puro deleite de amar sin límites ni reservas se torna ridículo amor derramado, "sen tapon":

Que amor tan delgado e tan frio,
mais no creo que dure atá o estio
ca atal era outr'amor de meu tio,
que se boutou á pouca de sazone.
Ai, amor, amore de Pero Catone,
que amor tan sabroso e sen tapone!
. . . . . .
Que amor tan astroso e tan delgado
. . . . . .
Que amor tan astros'e tan pungente
queno podess aver en remordente! [12]

La cuita y la muerte de amor, temas por excelencia de la cantiga cortés,[13] serán blancos favoritos para las flechas sarcásticas del escarnio poético. "D'amores ei mal" dice el enamorado arquetípico, y el poeta burlón pone la eterna queja en boca de un Don Juan que sufre al mismo tiempo por cuatro mujeres di-

[12] *Cantigas d'escarnho...*, cantiga núm. 140, de Fernan Soárez de Quinhones, pp. 223-224.

[13] He aquí un ejemplo famoso que escribió Paay Soares de Taveeiros en los primeros decenios del siglo XIII, donde se recogen una serie de temas que se repiten incansablemente en las cantigas de amor:

Como morreu quen nunca ben
ouvo da ren que mais amou,
e quen viu quanto reçeou
d'ela e foi morto por én:
Ay mia senhor, assi moir' eu!

Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis ben fazer,
e de quen lhe fez Deus veer
de que foi morto con pesar:
Ay mia senhor, assi moir' eu!

Com' ome que ensandeceu,
senhor, con gran pesar que viu,
e non foi ledo nen dormiu
depois, mia senhor, e morreu:
Ay mia senhor, assi moir' eu!
. . . . . .

Del *Cancioneiro da Ajuda*, ed. Marques Braga, vol. I (Lisboa, 1945), pp. 74-75.

ferentes.[14] Si algunos pensaban que Gómez Barroso estaba consumido por cuita amorosa y moría de amor, se equivocaban de plano; no la ausencia de la amada y sí la de pan lo mata de "gran coita de comer".[15] Roi Queimado, fino poeta del *Cancionero d'Ajuda,* cantó fervorosamente ese "morrer d'amor" por la siempre inaccesible hermosa, un morir que hasta la poesía del rey trovador de Portugal[16] sobrevivirá incólume todas las andanadas burlonas, semejantes a ésta del Burgalés:

Roi Queimado morreu con amor
en seus cantares, por Santa Maria,
por ua dona que gran ben queria;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh' ela non quis(o) ben fazer,
feze-s' el en seus cantares morrer;
mais resurgiu depois ao tercer dia.
. . . . . .
E non á já de sa morte pavor,
se non sa morte mais temeria,
mais sabe ben, per sa sabedoria,
que viverá, des quando morto for;
e faz-(s') en seu cantar morte prender,
des i ar vive. Vedes que poder
que lhi Deus deu,- mais queno cuidaria!

E si me Deus a mi desse poder
qual oj' el á, pois morrer, de viver
já mais morte nunca (eu) temeria.[17]

Notemos al paso que para burlarse de la muerte de amor, Pero García la identifica muy claramente con la resurrección de Cristo. Roi Queimado "muere" "mais resurgiu depois ao tercer dia". La identificación de la del amante con la muerte y la pasión de Jesús es aquí relativamente sutil, pero en algún caso puede llegar a la más descarnada obscenidad.[18]

[14] *Cantigas d'escarnho...*, cantiga núm. 407, de Roi Paez de Ribela, p. 596.

[15] *Ibid.*, cantiga núm. 387, pp. 371-372.

[16] El Marqués de Valmar en su introducción a las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (Madrid, 1889), p. 30, dice de la obra del rey Denís de Portugal: "En sus 129 canciones se repite 169 veces la frase *morir* o *matar* de amor, y eso sin contar las varias ocasiones en que el poeta expresa con las palabras *coita mortal* u otras semejantes los imaginarios tormentos del corazón".

[17] *Cantigas d'escarnho...*, cantiga núm. 380, pp. 560-561.

[18] *Ibid.*, en la cantiga núm. 14, pp. 23-24, Alfonso el Sabio hace ha-

La cantiga de escarnio al amor cortés se detiene, a veces llena de maliciosa travesura y otras de crasa grosería, en los detalles de su ritual; desde los regalos —que se vuelven prendas de materialismo soez—[19] al secreto amoroso [20] y el temor reverencial a la dama, hiperbólicamente amplificados:

Pero Garcia me disse
que mia senhor con el visse;
e dixe-lh'eu, que non oisse:
— Ai, Pero Garcia,
gran med' ei de Dona Maria,
que nos mataria!
. . . . . .
Mal conhoscedes Dona Maria,
ai, Pero Garcia! [21]

Mal conocéis a la dama cortés, nos dice la vena realista de los corteses trovadores; y sus versos, como escalpelos, van hurgando en la hermosa, hasta trocarla en esperpento de vejez, fealdad y vicio:

Meus amigos, tan desventurado,
me fez Deus, que non sei oj' eu quen
fosse no mund' en peor ponto nado,
pois (m) ua dòna fez querer gran bem,

blar a una soldadera "que nos da conta do remorso de ser acometida em dia de Paixao e, ao mesmo tempo, do martirio que padeceu em sua carne de nao levar o fornizio ao fim, paixao só comparável, e ainda maior, a que padeceu Cristo na cruz" (Rodrigues Lapa).

[19] *Ibid.*, cantigas números 305, 306, 316 de Pedr' Amigo de Sevilha, pp. 455-6, 457, 471.

[20] Nótese la graciosa exageración en la siguiente cantiga de Pero Garcia Burgalés, núm. 104 del *Cancionero da Ajuda*, pp. 200-201:

Joana dix'eu, Sancha e Maria
en meu cantar con gran coita d'amor,
e pero non dixe por qual morria
de todas tres, nen qual quero melhor,
nen qual me faz por si o sen perder,
nen qual me faz ora por si morrer,
de Joana, de Sancha, de Maria.

Tant' ouve medo que lhe pesaria
que non dixe qual era mia senhor
de todas tres, nen a por que morria...

[21] *Cantigas d'escarnho...*, cantiga núm. 179 de Joan Airas de Santiago, p. 277.

fea a velha, nunca eu vi tanto;
e esta dona puta e já quanto,
por qu'eu moir(o), amigos, mal pecado.[22]

Completa antítesis de la *descriptio puellae* que hemos conocido en *Razón de amor* como ideal de hermosura femenina, es la caricatura de la doncella de Pero Viviaez. En su esperpéntica fealdad encontrarían justo espejo las serranas de Juan Ruiz, y no es difícil que como ésta sean ellas fruto del "escarnho d'amor":

Ua donzela coitado
d'amor por si me faz andar;
e en sas feituras falar
quero eu, come namorado:
rostr' agudo como foron,
barva no queix' e no granhon,
e o ventre grand' e inchado.

Sobrancelhas mesturadas
grandes e mui cabeludas,
sobre-los olhos merjudas;
e as tetas pendoradas
e mui grandes, per boa fé;
á un palm' e meio no pé
e nos cós tres polegadas.

A testa tan enrugada
e os olhos encovados,
dentes pintos come dados...
e acabei, de passada.
Atal a fez Nostro Senhor:
mui sen doair' e sen sabor,
des i mui pobr' e forçada.[23]

Ejemplos de tipo similar podrían multiplicarse, pero creo que éstos son pauta suficiente de la corrosiva crítica burlona al amor cortés, que conoció favor y éxito en España, por lo menos desde los tiempos del rey Sabio. Ya veremos cómo él mismo habrá de parodiar ese amor en su única cantiga castellana. Pero no siempre toma la crítica forma de sátira o burla paródica. A veces, la poesía nace de una profunda intuición dolorosa, y entonces su ironía se envuelve de esencia dramática. Aquel Roy Queimado

[22] *Ibid.*, cantiga núm. 307, p. 458, de Pedr' Amigo de Sevilha.
[23] *Ibid.*, cantiga núm. 402, pp. 589-590.

que conoció tantas muertes de amor, supo también plasmar el retrato más genuino de la eterna amada, impasible "como figura de cera". En unos pocos versos, asombrosamente hermosos en su ironía y en su amargura, la bella despiadada encuentra la medida justa de su frialdad:

Pois que eu ora morto for',
sei ben ca dirá mia senhor:
"Eu soo Guiomar Affonso!"

Pois souber' mui ben ca morrí
por ela, sei ca dirá assí:
"Eu soo Guiomar Affonso!"

Pois que eu morrer', filhará
enton o seu queix' e dirá:
"Eu soo Guiomar Affonso!"[24]

Aislada, pétrea, ceñida en la despiadada afirmación de un yo ciego a todo salvo a sí mismo, la "belle dame sans merci" se desnuda en cuatro palabras. Pocas veces la reiteración de refrán tan breve ha logrado revelar con igual economía toda la tragedia de ese "Yo soy Guiomar Affonso". Erguida en su indiferencia, con los ojos secos y la tersa barbilla entre las manos, la diosa terrenal sembrará la muerte en el vergel del amor. El amante que hoy muere frente a ella, huirá espantado un día. Porque en la falsedad de su paraíso ha vislumbrado el infierno.

Adorador transido y doloroso, mártir arquetípico del amor en una España que lo inmortalizó en leyenda, Macías el Enamorado, al poetizar el espanto de su tristeza legó a nuestra poesía erótica una sentencia que se haría honda metáfora:

Cativo de miña tristura
ya todos prenden espanto
. . . . . .

Myña ventura en demanda
me puso atan dubdada,
que mi coraçon me manda
que seia siempre negada,
pero mays non saberan
de miña coyta lasrada
e por en asy diran:

[24] *Cancioneiro da Ajuda,* cantiga núm. 143, de Roi Queimado, p. 271.

Can rrauioso e cosa braua
de su señor se traua.[25]

Lo que presiente Macías que las gentes puedan ver en el enamorado, Juan Rodríguez del Padrón hará que el enamorado lo vea en sí mismo. El dolor consuma en el amante feroz metamorfosis: [26]

Si yo rauio por amar
Esto non sabran de mi,
Que del todo enmudecí,
Que non sé sino ladrar.
Ham, ham, huyd que rauio;
¡O quien pudiese trauar
De quien me haze ell agrauio
Y tantos males pasar!

El antiguo lamento hecho ladrido; los labios que tan humildes rogaban, sin jamás ser escuchados, ya vueltos fauces y el deseo del beso imposible, hambre del mordisco... entonces la muerte de amor se plasma en suicidio atroz:

Ladrando con mis cuidados,
Mil veces me viene a mientes
de lançar en mí los dientes
Y me comer a bocados.

Macías y Rodríguez del Padrón representan dos hitos significativos en la poetización de la *religio amoris* castellana. Detengámonos ahora en esta metáfora excepcional, por lo reveladora. El amante que aúlla su dolor es perro carnicero, ávido de su propia carne. En la cárcel del vergel habita un suicida loco. Bella y lejana, la señora escucha indiferente la oración salvaje del ladrido. Con Rodríguez del Padrón llega el día en que el enamorado abandona el vergel y "errando por las malezas" llega a la "ribera del grand mar". Allí encuentra una barca guiada por la Discreción y las virtudes. A bordo del esquife, lejos de los peligros del jardín del amor, acaso pueda recobrarse con la razón perdida la perdida libertad, sobre las aguas del ancho mar.[27]

[25] *Cancionero de Baena,* ed. José María Azáceta (Madrid, 1966), vol. II, pp. 669-672.

[26] *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón),* ed. de la Sociedad de Bibliófilos españoles Antonio Paz y Mediá (Madrid, 1884), pp. 23-24 (Canción núm. 166 del *Cancionero general).*

[27] *Ibid.,* Del "Siervo libre de Amor", pp. 79-80.

Más vale el exilio definitivo si

bien amar, leal servir,
gridar e decir mis penas
es sembrar en las arenas
o en las ondas escribir.[28]

Es hora de despedirse de un esplendor falso, de renegar de una idolatría que había ofendido a "la divina virtud". Es la hora del arrepentimiento y del adiós. Adiós a la mujer que se loara antaño, adiós a un mundo que ya se sabe engañoso, porque se ha penetrado hasta "el centro de su maldad", y

así yo, preso de espanto,
que la divina virtud
ofendí,
comienzo mi triste planto
fazer en mi juventud
desde aquí;
los desiertos penetrando
do con esquivo clamor
pueda, mis culpas llorando,
despedirme sin temor
de falso placer e honor.

Fin

¡Adiós, leal esplendor,
que yo serví e loé
con lealtad!
¡Adiós, que todo el favor
e cuanto de amor fablé
es vanidad!
¡Adiós, los que bien amé! [29]

Desandaremos el camino más de un siglo, para regresar a la lírica gallega del rey Sabio. Tal vez la poesía castellana del último de los trovadores de Galicia pueda guiarnos hacia el hermético verso gallego del real trovador castellano, y entonces poder oír en sus adioses el mismo adiós, sobre las aguas del mar.

[28] *Ibid.*, p. 28 (Canción del *Cancionero de Stúñiga*, folio 61).
[29] *Ibid.*, pp. 32-33.

3. *El veneno del vergel*

Aunque no hubiese dado empuje, cuño y patrón a nuestra lengua y a nuestra prosa gracias a la enorme producción de las escuelas alfonsíes, aunque no hubiese escrito sus *Cantigas de Santa María,* aunque se olvidaran todas sus otras canciones, Alfonso X hubiera sido recordado por un poema sin par. Cada estrofa modula la difícil sencillez de su belleza en trece versos con el ritmo sostenido de una onda, que no admite más pausa que la calma de su continuidad:

Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son
nen d'amor, nen de mixon
nen d'armas— ca ei espanto,
por quanto
mui perig(o)sas son
—come dun bon galeon,
que mi alongue muit'agina
deste demo da campinha,
u os alacraes son;
ca dentro no coraçon
senti deles a espinha.[30]

El yo de la cantiga, que nos habla desde el primero de sus versos, ha sido objeto de encontradas opiniones. Carolina Michaelis de Vasconcellos entendió que Alfonso X usaba la primera persona para hablar en nombre de otra, cuyas confesiones acaso lo hubieran divertido. Para ella en modo alguno sería posible que un rey de sesenta años expresara el ansia aventurera de solitario viaje marítimo. Ya que sería impensable que el rey quisiera renunciar a las armas y al amor es evidente que en esta cantiga Alfonso hablaría en nombre de algún caballero, al cual habrían herido los numerosos escorpiones de la campiña andaluza y las lenguas de aquellos que se habrían burlado de su poca virilidad y menguado amor por las armas.[31] M. Rodríguez Lapa juzga acer-

[30] *Cantigas d'escarnho...*, cantiga núm. 10, pp. 13-16.

[31] En la nota 10 de su edición de la cantiga, Rodrigues Lapa cita a Carolina Michaelis, quien la había estudiado en 1901, *Zeits. f. rom. Phil.*, XXV (1901), 279 y sig. Luego discute brevemente la opinión de Michaelis y da su propia interpretación, que es la que citamos a continuación en nuestro texto.

tadamente que tal aproximación al poema es "un modelo de incomprensión estética". No caben para él mayores dudas de que el poeta expresa aquí sus propios sentimientos. El pobre rey traicionado por familiares y vasallos desahoga su amargura y expresa "imperiosa necesidad de evasión, para alejarse de la red de intrigas" tejidas para su daño. "Con sinceridad, que no excluye una actitud de autoironía, confiesa su repudio por la guerra, su gusto del mar y su deseo de aventura pacífica y lucrativa". En un momento de amargura deja Alfonso el manto real y quiere ser un hombre como los otros, "para así procurar su porción de felicidad en este mundo". Tal es la situación sicológica y moral que "traduce la cantiga de modo incomparable, con tintas que parecen propias de un poeta moderno". La exégesis de Rodrígues Lapa parece tan atractiva como esos tintes con ecos de sensibilidad contemporánea. Sin embargo, él coincide con su predecesora en entender el yo del poema como el de una persona particular, que responde a circunstancias personales. Sea el del rey castellano traicionado por los suyos o el de un caballero mordido por los escorpiones de Andalucía, este yo no tendría universalidad alguna.

Sería difícil negar que entonces, como hoy, un alma atribulada pudiese hablar desde la propia amargura. ¿No lo hizo acaso Abelardo en la *Historia* de sus calamidades? Pero recordemos que proyectándose desde sus muy reales calamidades, Abelardo crea un yo literario que se universaliza, como el de las *Confesiones* de San Agustín, para hacerse el yo del cristiano asediado por las ineludibles crisis de la condición humana, en un mundo siempre al borde del abismo. No veo ninguna razón de peso que nos autorice a limitar el rico simbolismo del poema alfonsí a efímero deseo de aventura "pacífica y lucrativa", para escapar de las perniciosas intrigas del momento en su "gusto del mar". Tampoco dudo que circunstancias determinadas de la vida del rey hayan importado en la gestación del poema. Solamente a través de sus circunstancias personales puede el hombre penetrar hasta "el centro de maldad" del mundo. Tal pensamiento, aunque nazca de la intuición más íntima —y tanto mejor si nace de ella— se proyecta en el lenguaje poético a la condición de mundo y hombre, en su dimensión más universal y trascendente. El yo de la cantiga muy bien puede ser el del "pobre" monarca; también es el nuestro, pobres hombres heridos en este "demo da campinha".

¿Desde dónde nos habla este yo? Evidentemente lo está ha-

ciendo desde tierra satánica, donde pululan escorpiones de falsedad y traición. En el último verso del poema el plural indiferenciado de "os alacraes" queda reducido a dos: "alacran negro nem veiro". Si el símbolo del escorpión es claro, más difícil es deslindar el de sus colores. Sin embargo, parece muy plausible que puesto que en el poema se exorcizan dos peligros mortales: amor y armas, ambos escorpiones se refieran a éstos. Ahora bien, en la Edad Media la existencia del caballero encontraba su razón de ser ideal en el ejercicio de la vida amorosa y de la vida guerrera. El héroe de la gloriosa espada y el acabado amante cortés eran los únicos espejos de perfección donde podían contemplar el arquetipo sin tacha todos los caballeros. En campo de batalla o en el vergel, ambas vidas se dan en esta tierra. Para deleite de los enamorados siempre cantan las aves en las praderas del amor. Pero este caballero ya no se place en sus cantos, ni en los sones de amor, ni en la gloria épica, todos peligrosos. Escorpiones de veneno mortal, ambos lo han herido muy dentro del corazón.

Seguramente quien aquí habla se ha deleitado un día en jardines rumorosos de trinos, bajo el árbol del amor, y en torneos y juegos de armas, lanza contra el tablado y desnuda espada en la batalla. Si no los hubiese conocido y gustado —tal vez en demasía—, ¿cómo hubiesen podido herirlo en las entretelas del alma? Nadie puede llegar a espantarse del amor y del canto de sus aves si no ha probado el dulce veneno del vergel. Cuando un caballero medieval rechaza armas y amor no deja de lado, simplemente, formas de actividad ocasionales y, por lo tanto, sustituibles. Al hacerlo reniega de lo que ha sido su misma razón de ser en este mundo, sin dejarse viable alternativa alguna dentro de él. El caballero, herido por el doble escorpión, no puede encontrar remedio en su mundo, "este demo da campinha". Es necesario alejarse presto. Lejos, lo más lejos posible de su poder satánico, puede esperarse nueva vida. Pero la vía de salvación quedará franca únicamente si el caballero deja de serlo:

E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terrei d'amor razon
nen d'armas, por que quebranto
e chanto
ven delas toda sazon;
mais tragerei un dormon,
e irei pela marinha

vendend' azeit' e farinha;
e fugirei do pocon
do alacran, ca eu non
lhi sei outra meezinha.

Nen de lançar a tavlado
pagado
non sooo, se Deus m' ampar,
aqui, nen de bafordar;
e andar de noute armado,
sen grado
o faço, e a roldar;
ca mais me pago do mar
que de seer cavaleiro:
ca eu foi já marinheiro
e quero-m oi-mais guardar
do alacran, e tornar
ao que me foi primeiro.

Sobre las aguas del mar, desnudo del manto noble y de la barba altiva de la honra viril, el caballero no quiere ya saber de razones de amor y de guerra, las dos formas nobles de la poesía profana, "porque quebranto y canto" son compañeros inseparables. Ha tirado por la borda la poesía mundana. Para huir del veneno del alacrán, no hay otra medicina que irse por esos mares de Dios. Irse solo

algua terra buscar
u me non possan culpar
alacran negro nem veiro.

Símbolo de la traición durante la Edad Media, el escorpión espera a la víctima de su veneno en la tierra demoníaca de la guerra y el amor. La evangélica promesa de Jesús, opone a la Iglesia —prefigurada en sus discípulos— al poder de serpientes y escorpiones, explícitamente unidos al poder de Satanás: "Mirad, os he dado potestad de hollar sobre serpientes y escorpiones y sobre todo poder del Enemigo" *(Lucas,* X, 19). En realidad, el escorpión es una variante del símbolo de la Serpiente que tentó a Eva en el Edén.[32] La serpiente del Enemigo enrosca su mortal hipocresía en el paraíso del *Génesis,* y en el del amor. Para el caballero, la tierra toda se revela morada del Demonio, donde

32 Jacques Duchaussoy, *Le Bestiaire divin ou la symbolique des animaux* (Paris, 1958), p. 175.

tienta y hiere el alacrán traidor bajo disfraz de dama adorable o brillante espada. Para defenderse, es necesario oponer el mundo de Satán al de Dios.

Alfonso X usa aquí la metáfora del mar de modo muy significativo, pero también muy curioso. Lo común era concebir el mar como el escenario de la vida humana, el *mare huius mundi,* alegorizado por los exégetas de la *Odisea* desde la antigüedad clásica,[33] heredero del mar real y metafórico del *Asno de Oro* con sus *Fortunae tempestates,* mar tormentoso de la Fortuna que gracias a la enorme influencia de Boecio, llega al medioevo como símbolo en el cual se concentran todos los peligros de la vida humana.[34] Lo natural era, pues, oponer el mar imprevisible y traicionero a la tierra acogedora y firme. Alfonso X parece hacer exactamente lo contrario, como el poeta pensaba en los campos militares y los jardines del amor, éstos fijan necesariamente uno de los términos de la antítesis: "este demo da campinha". El segundo término es más problemático.

En la Biblia, tanto como en las exégesis alegóricas de las Santas Escrituras, el mar puede significar cosas tan varias y de sentido espiritual tan opuesto que su simbolismo es imposible de precisar en una sola definición, salvo aceptando su misma ambigüedad. Si en vez de ver en él el *mare huius mundi,* Alfonso lo pensaba oponiéndolo implícitamente a la tierra de Satanás, acaso recordara ciertos pasajes de los *Salmos:*

> La voz de Dios sobre las aguas:
> ¡Dios sobre las aguas innombrables:
>
> (XXVIII, 3)

> Tus relámpagos iluminaban el mundo,
> y la tierra temblaba.
> Sobre la mar hiciste tu camino,
> tu sendero sobre las innombrables aguas.
> Nadie conoció tus huellas.
>
> (LXXVI, 19-20)

[33] Ver F. Buffière, *Les Mythes d'Homere et la Pensée Grecque* (Paris, 1956), pp. 374-377, y Jean Pépin, *Mythe et Allégorie: les Origines Grecques et les contestations Judéo-Chrétiennes* (Paris, 1958), especialmente pp. 99-111, y 118 y sig.

[34] Para el motivo de la tempestad en Apuleyo, Boecio y la literatura medieval francesa e inglesa, ver la tesis doctoral de Maxwell S. Luria, *The Christian Tempest: a Symbolic Motif in Medieval Literature* (Princeton Univ., 1965).

Tal vez haya influido en él alguna tradición gallega, que parece haber encontrado en el océano exorcismo contra los males de amor:

No cesando de rabiar,
no digo si por amores,
no valen saludadores
ni las ondas de la mar.

Si el enamorado rabioso de su poema no encuentra remedio en las aguas, Rodríguez del Padrón hará en el episodio final, e inconcluso de su *Siervo libre de amor* que el amante encuentre en la ribera del mar nave donde embarcarse rumbo a la salvación. Muy posiblemente sea el tema de la nave salvadora el elemento decisivo que determinó el símbolo del mar en la cantiga alfonsí. Antes de mencionar el mar el poeta alude dos veces a la nave. Como quien quiere huir espantado de los peligros de la tierra no se precipitaría gustoso en las mismas turbulencias demoníacas del *mare huius mundi,* es de suponer que Alfonso tiene en mientes algo que le haga franquear a salvo tanto las perfidias de la tierra como los abismos del mar. Contra las tempestades de la fortuna y los escorpiones del Enemigo, en tierra firme o en alta mar, hay únicamente un refugio cierto: *la navis ecclesiae,*

navis numquam turbata
quamvis fluctibus tonsa.[35]

Fácil sería, de proponérselo, desentrañar simbolismo sacramental en el aceite y la harina del marino, pero de existir, es mucho más probable, y significativo, que la instancia más importante de tal simbolismo sea justamente el mar. En una de esas enciclopedias medievales donde se coleccionaron los múltiples significados posibles de los términos bíblicos, la *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam* del siglo XII, desde el punto de vista sacramental el mar simboliza el bautismo. En este sentido es reveladora la exégesis alegórica de la historia del Arca de Noé, en la cual se prefiguraba tanto el bautismo como la nave de la Iglesia que conduce a la salvación eterna.[36]

De encerrar la cantiga tal simbolismo, es bien claro lo que dice el caballero. Comprende que su mundo está infestado por

[35] *Oxford Book of Medieval Latin Verse,* ed. F. J. Raby, rev. ed. (Oxford, 1959), núm. 50, pp. 9-10.
[36] Luria, *op. cit.,* pp. 65-72.

las tentaciones del escorpión satánico y que lo que se creía una vida noble era peligroso relumbrón de placeres traidores. Entonces nace el espanto. Con el corazón herido, desnudo de manto y barba, quiere embarcarse en nave de calma nunca turbada. Sólo ella puede dar a la vida del caballero única y última salida, tal como en su momento le dio entrada primera y única gracias al bautismo. En este sentido es claro que al embarcarse, el cristiano que se desviara por senderos del Enemigo, "torna a lo que fue primero". El bautismo que le diera nacimiento a la vida cristiana lo hizo marinero, al ponerlo a bordo de la nave de la Iglesia.

Por ser el autor del poema Alfonso X, permitámonos una digresión, sugerida por su previo quehacer poético. Desde los primeros versos de esta cantiga, la vida amorosa y la militar son presentadas a través del canto, lo mismo ocurre en la segunda estrofa, y se sugiere en la última:

E direi-vos un recado:
pecado
nunca me pod' enganar
que me faça já falar
en armas, ca non m'é dado.

En todos los casos Alfonso se refiere a palabra y poesía profana, nacida en los campos del demonio, y propias de él. Muy otras han de ser las razones que se escuchen en la nave. Guía resplandeciente, sobre las aguas brilla el antiguo lucero de Diana, en el mundo cristiano estrella de María. Probablemente desde el siglo v de nuestra era, el alma religiosa había buscado en su luz la guía segura del peregrinaje por el mar del mundo. Prefigurada en el Arca de Noé, la nave de la Iglesia acoge a sus tripulantes bajo la protección de la Virgen.[37] Desde muy antiguo, sus marineros habían entonado el himno de la travesía:

Ave, maris stella,
Virgo singularis.[38]

Las *Cantigas de Santa Maria* poetizan a menudo los milagros de la Estrella del mar; al hacerlo, reflejan las muchas leyendas

[37] Luria cita una canción de Navidad del siglo XII, "In hoc anni circulo", traducida al inglés, p. 68: "Noe shut the Ark of old/ When the Flood came, as is told:/ Us its doors today enfold/ By the Virgin Mary".

[38] *Analecta Hymnica Medii Aevi*, ed. G. M. Dreves, C. Blume, H. M. Bannister (Leipzig, 1886-1922), vol. II, núm. 29, st. 1, p. 17.

mariales que se habían tejido en el siglo XIII partiendo de este epíteto, que se mantendrá vivo en la lírica religiosa durante toda la Edad Media.[39] *Stella maris,* la protectora del mercader marinero, es un tema frecuente de la cantiga alfonsí: [40]

Nas coitas, deuemos chamar
a Virgen, Estrela do mar

Esta é Santa María
que aos seus noit' e día
guarda de mal et os guía
pois se lle uan encomendar,
Nas coitas...

(*Cantiga* CXII)

A bordo de la nave, lejos de la tentación del amor y de la gloria, marinero ya, el caballero si canta, cantará a *Stella maris.* De hacerlo el rey poeta, volvería sin duda alguna a "lo que fue primero": el trovador de la Virgen.

Atendamos nuevamente al simbolismo del poema en un sentido más amplio. El caballero cristiano, al entrar en la nave de la salvación regresa al rumbo primigenio de su alma; a no dudar, antes de ser armado caballero, fue bautizado cristiano. Quien en el mundo abandona la nave de la Iglesia se entrega inerme al veneno del escorpión. Una vez herido, el dolor revela el engaño de un modo de vida, cuyos placeres más nobles son simulacros traidores. No creo que el poeta nos está hablando de su "gusto del mar" y de sus deseos de evasión a través de "aventura pacífica y lucrativa". Aquí no hay gusto sino necesidad —"ca eu non lhi sei outra meezinha"—; no hay ansias de evadirse sino de huir —"e fugirei do poçon do alacran"— no hay deseo de aventura, sino anhelos de salvación.

El tema del exilio no era desconocido en época del rey Sabio, ni lo fue después. Recordemos aquel poeta a quien únicamente ataba a este mundo el fino amor de su señora, ya que por lo demás bien veía que

[39] Un estudio útil de una colección de leyendas mariales del temprano siglo XIII en E. F. Wilson, *The "Stella Maris" of John of Garland* (Cambridge, Mass., 1946).

[40] Entre las Cantigas de Santa María que cuentan los milagros de la Virgen relacionados a la salvación de peligros en el mar: cantigas XXXIII, XXXVI, LXXXVI, CXII, CCXXVI, CCXXXVI, CCCXXXIX, CCCLXXXIII; específicamente referidas a la salvación del mercader en alta mar: CLXXII, CLXXXIII, CCLXVII, CCCLXXIII.

mundo teemos fals'e sen-sabor,
mundo sen Deus e en que ben non á,
e mundo tal que non corregerá:
ante, o vejo sempr'empeorar.
Quand'est eu cat' e vej' end' o mellor,
porque me (non vou algur esterrar,
se poderia mellor mund'achar?)
.....
Mays en tal mundo porque vay morar
ome de prez que s'én pod'alongar? [41]

Al rey Denís es el amor, o mejor dicho, su cuita, lo que le hace anhelar el exilio:

quero-me desamparar d'amor,
e quer'ir algunha terra buscar
u nunca possa ser sabedor
ela de mi nem eu de mha senhor.[42]

Los dos poetas sueñan con nueva vida en mejor tierra, tras haber sido heridos por el amor o el mundo. A Alfonso ambos lo llagaron, y entonces la tierra que él busca será aquella exenta de la amenaza del escorpión. ¿Dónde hallar tal tierra? No por cierto en ésta. Es necesario llegar al último verso para comprender que la supuesta antítesis entre mar y tierra es falsa. Los verdaderos términos antitéticos son "este demo da campinha, u os alacraes son" y aquélla donde no lo puedan herir "alacran negro nem veiro". Para alcanzar la tierra prometida el caballero ha de hacerse marino.

La antítesis del caballero, guerrero y enamorado, es el mercader pacífico, marinero a bordo del galeón que le permite huir de la ponzoña del mundo, pues no sabe de otra medicina eficaz. "Medicina" de salvación y "puerto de salud" son epítetos tradicionales de la Virgen.[43] Medicina, puerto y estrella, María guiará su viaje desde los jardines de la serpiente a los del Cielo.[44]

[41] L. Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 159.
[42] Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Konigs Denis von Portugal* (Halle a.S., 1894), II, vv. 6-9.
[43] Cantiga LIV — Toda saude da Santa Reyna
uen; ca ela é nossa meezimna.
[44] Cantiga C — Santa Maria,
Strela do día,
mostra— nos uía
perà Deus et nos guía
.....
A mostrar mos deues carreira

Para el cristiano hay una sola nave que permite travesía con certidumbre de remedio, una sola que aplaste con su triunfante estela los escorpiones del Enemigo; es la nave de la Iglesia.

El vergel ha descubierto su veneno y bajo el árbol del amor sonríe la Serpiente. Alta, sobre la mar tranquila; clara sobre la borrasca, sonríe la Estrella Virgen. La nave no se turba y, bajo su luz, pone proa al paraíso.

4. *María y el amor cortés*

Entre las cantigas del rey sabio hay una, la única que ha llegado hasta nosotros en castellano, en la cual escuchamos por primera vez en nuestra lengua, el yo poético del enamorado en arquetípico ruego a la amada inflexible:

> Senhora, por amor Dios
> aved algún duelo de mí,
> que los m(i)os ojos como (r)ríos
> co(r)rem del día que vus vi.[45]

Estos ojos-ríos, en los cuales nuestro Siglo de Oro vería los de tantos amantes, parecen querer ridiculizar ese amor derramado y "sin tapón", en un tormento de lágrimas que el siglo XIII debió sentir hiperbólicamente hinchado.

> por gannar en toda maneira
> a sen par luz er uerzadeira
> que tú darnos podes senlleira
> .....
> Guiar ben nos pod'o teu siso
> máis ca ren pera Parayso
> ú Deus ten senpre goy' e riso
> pora quen en él creer quiso.
> Et prazer-m'- ía
> se te prazía
> que fosso a mía
> alm' en tal compannía
>
> Santa María,
> Strela do día,
> mostra- nos uía
> pera Deus et nos guía.

[45] *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, antigo Colocci-Brancuti*, ed. Elza Paxeco Machado y J. P. Machado, II (Lisboa, 1950), p. 327. Ver el comentario de Rafael Lapesa, en *op. cit.*, p. 50.

Por su dama pierde el amante todos los demás afectos:

Ermanos e primos e tíos,
tod' los yo por vos perdí.

Una vez más el poeta, al rebasar los límites de la fórmula establecida, apunta a la ridícula situación del enamorado. En la plañidera ennumeración de parientes, la trágica orfandad del corazón amante, se vuelve cómica menudencia. Quien pierde por su señora los demás amores del mundo es claro paralelo, a lo profano, del alma cristiana que ha seguido el mandato evangélico de dejar familia y mundo, porque quien por su Señor todo lo pierde, todo en Él lo ganará. Pero el amante, después de la pérdida absoluta, no suele obtener de la dama más que desdén y silencio; y entonces canta la cuita mortal de sus amores: si ella no lo escucha, él morirá. Acaso en este tópico se resuma la constante más honda de las cantigas de amor. Al burlarse de él, Alfonso hace estallar su delicada tersura, como una pompa de jabón. Entonces de la religión amorosa sólo queda, en el aire, la entraña vacía de sus tornasoles:

Se vos non pensades de mí,
¡fi!

El tajo despectivo del "fi" llega para condensar en su sarcasmo el remedo de unos lugares comunes que son suma y esencia de la erótica del trovador. No es de asombrar que el poeta reniegue un día del canto de amor que hoy burla. La cantiga castellana de Alfonso X pertenece a esa tradición galaico-portuguesa que se complació en ridiculizar la exaltación amorosa del trovar clásico, por sentirla extravagante, artificial y cómica. En vista del resto de la producción poética del rey sería, sin embargo, muy engañoso limitar los alcances de este "fi" a la tradición lírica peninsular.

Para encuentros, feliz encrucijada, para acogidas, puerto generoso, la corte de Alfonso X se abrió de par en par a los trovadores occitanos.[46] Bajo los auspicios del favor real cantó por largos años en ella Guiraut Riquier. De todos sus compatriotas, fue él quien mayor influencia pudo haber ejercido en la lírica alfonsí o viceversa. Cuando el rey criticó el trovar gallego, para encomiar el de los provenzales, es probable que tuviera en cuenta la realidad espiritual que inspiró la poesía de Riquier. Guiraut en España expresaría y oiría expresar esa devaluación del *fin*

[46] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*..., pp. 142-143.

amors, que había arraigado en la poesía transpirenaica desde mediados del siglo XIII.

En su largo comentario de una canción de Guiraut de Calanso, Riquier relega el amor de los trovadores al último y más bajo lugar de una jerarquía amorosa tradicionalmente tripartita: [47]

agape: Amor celestial es
a Dios amar y servir. (v. 124-125)

philos: Amor natural
es amar a los hombres, (vv. 136-139)
según lo que son,
más que en el mundo a otras criaturas

eros: Amor carnal es,
en verdad, aquel
que llega a hombre y mujer (vv. 156-160)
y les quita entendimiento y razón
a todos

Lo que se había enaltecido como fuente de virtud lo es ahora de menoscabo. El *joi* del fin amor lo es del amor loco; puesto a elegir entre *joi* y la sabiduría clerical, Guiraut opta por la última, porque "ab fol'amor deu totz hom menoscabar".[48] En tierra falsa el amor se ha vuelto *cupiditas.* Como Martin Moya, Riquier ve un mundo sin Dios, sin amigo leal y sin amor:

Que ni derecho ni fe
ni lealtad ni razón,

[47] Citado por Brian Dutton, *"Buen amor:* Its Meaning und Uses in some Medieval Texts" en *Libro de buen amor Studies,* ed. G. B. Gybbon-Monypenny (London, 1970), p. 105:

La celestial es
amar Dieu e servir.

E l' amor naturaes
es may amar el muri
homes, segon que son,
que autras creaturas.

Et es l' amor carnal
aquela veramens
c'omes e femnas vens
e tol sen e saber
a totz.

[48] Dutton, *op. cit.,* p. 108.

ni buen amor
entre las gentes hay,
ni merced, ni caridad,
reina en él.[49]

De este mundo huirá un día Alfonso X, dejando los sones traicioneros del amor loco. No otra cosa haría Guiraut. Cuando el trovador reconoce en el vergel y su señora la invitante sonrisa de Eva, levanta sobre el árbol del amor un altar a María. Desde hacía muchísimo tiempo la cristiandad cantaba a la madre de Jesús; pero algo diferente en tono y en sentir se plasma desde la segunda mitad del siglo XIII. Los poetas encuentran en la Virgen la satisfacción de unas ansias amorosas que habían querido saciar antes en señoras de carne y hueso. Hacia 1225 Peire Guilhem de Lucerna comienza a transformar la canción amorosa en canto marial, pero son las postrimerías del siglo las que verán en auge el triunfo de la metamorfosis. La Virgen, dama ideal y Señora por excelencia, es el objeto de la lírica de amor a lo divino de Daude de Pradas, de Lanfranc Cigala, de Bernart d'Auriac, de Foulquet de Lunes y, sobre todo, de Guiraut Riquer.[50]

Desde 1277 la canción marial elimina y reemplaza el canto de amor profano, en lo más genuino de la lírica occitana. Naturalmente, los valores que exalta esta lírica se alejan, de los que habían celebrado los trovadores de antaño. "La Virgen inspira virtud y caridad, guía al poeta hacia la Razón. Y poco a poco esta poesía queda completamente vaciada de su contenido erótico." [51] Desde entonces se anuncia la descomposición de lo que, a pesar de sus muchas variaciones y variantes, puede ser considerado el sistema coherente de la erótica del fin amor. Hacia el primer tercio del siglo XVI la descomposición ha terminado, y el sistema ha perdido con su coherencia su sentido. En Guiraut, por ejemplo, se vislumbra esta desintegración en el hecho mismo de que la expresión *bon amor,* sinónimo de *fin amor* para los anti-

[49] *Die Werke der Troubadours,* ed. C. Mahn (Berlin-Paris, 1853), poema XVII (hacia 1270):

Quar dreyt ni fes
ni sens ni leyaltatz
ni bon' amors
no son entre las gens
ni caritatz
no y renha ni merces.

[50] Joseph Anglade, *Histoire Sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age* (Paris, 1927), p. 164.

[51] Nelli, *L'Erotique...*, pp. 264-267, cita p. 264.

guos trovadores, cobre en diferentes contextos distintos significados: amor cortés, amor carnal, amor natural, caridad...[52]

En la poesía de Riquier el canto amoroso profano consuma su metamorfosis a lo divino. El poeta había creído cantar antaño al Amor y ahora descubre que en su ignorancia había tomado la locura por amor, y en su verso sólo había cantado su locura:

¡Cuántas veces pensé cantar de amor!
El tiempo pasó, y del amor nada sabía.
Lo que llamé yo amor era sólo 'folía'.[53]

Reconocida la locura y conocido el verdadero amor, el poeta vuelve su emoción lírica al objeto perfecto. Cuando en la dama se desnuda Eva, Ave aplasta a la Serpiente. Y el trovador canta a la Señora cuya belleza sólo iguala su piedad. Más de una vez, Alfonso X tomará por tema de sus cantigas mariales la antítesis tradicional entre Ave y Eva,[54] pero mucho más significativa resulta la variante de ésta que se da en el contraste entre la devoción profana a las "señoras" y el amor a la Señora celestial. Desde el prólogo de sus *Cantigas* el rey reniega, como Riquier, del trovar profano:

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,
Santa María, que est' a mellor
cousa que él fez; e por aquest' eu
quero seer oy máis seu trobador,
e rogo-lle que me queira por seu

Trobador, e que queira meu trobar
reçeber; ca per él quer eu mostrar
dos miragres que ela fez, e ar
querrei-me leixar de trobar des í
por outra dona; e cuid' a cobrar
per esta quant' en as outras perdí.

Como todos los trovadores el trovador de María quiere que su Dama le "de gualardón" en premio de su "ben servir". Pero

[52] Dutton, *op. cit.*, pp. 106-108.

[53] Joseph Anglade, *Anthologie des Troubadours* (Paris, 1927), p. 176:

Ieu cujava soven d'amor chantar.
El tempo passat e non la connoyssía,
Qu'ieu nomnava per amor era folía.

[54] Cantigas LX, CCCXX, CCLXX, CCCLXXX, cuyo tema puede resumirse en el siguiente estribillo: "Santa Maria leua/ o ben que perdeu Eua" (CCCXX).

a diferencia de los enamorados de la bella sin piedad, el servidor de la Virgen sabe:

> que non poderei én seu ben falir
> de o auer; ca nunca ý faliú
> quen lló soube con merçee pedir;
> que tal rogo sempr' ela ben oyú.

Entre "los milagros que ella hace" cuenta Alfonso, como lo hizo Gautier de Coincy, la historia de un caballero que moría loco de amores por cierta hermosa despiadada, y que fue curado para siempre cuando, tras contemplar la celestial hermosura de María, comprende

> quen dona fremosa et boa quisier amar,
> am' a Groriosa et non poderá errar.
>
> Enton' lle disse a Sennor do mui bon prez:
> — Se me por amiga queres auer, máis rafez
> tanto que est' ano rezes por mí outra uez
> quanto pola outra antano fuste rezar.
>
> (Cantiga XVI)

Es notable hasta qué punto la *religio amoris* determina el vocabulario y el modo expresivo de la cantiga marial. La hermosa Señora con piedad es la antítesis de la bella sin piedad por la cual "un namorado ... ss' ouuer' a desesperar". La Virgen es la "amiga", o sea, la amada, celosa de una rival terrestre. Como era propio de la señora cortés, la amada celestial pone condiciones para otorgar su galardón ¡Y cuánto nos dice el reclamo de María! Ella pide la conversión de su amante. Quien había rezado a la otra en una religión falsa, rezará ahora a la amada verdadera. La confusión de cultos es casi total; y lo es porque la señora humana era el objeto de un culto seudorreligioso, calcado sobre el cristiano. Cuando el enamorado abandona la religión falsa, seguirá usando, por hábito de su sentir poético, el lenguaje de la *religio amoris,* y revestirá la devoción marial con las galas mundanas de la erótica cortés. Quien había hecho de su dama un culto, en el culto religioso hará de María su dama. En una de las cantigas más famosas, Alfonso para loar a la Virgen, repite implícitamente la antítesis entre la Amada que es flor de alegría y de placer, y la que es fuente de dolor y cuita, y a la vez nos ilumina el sentido último del canto de amor, aquel del cual ya no se podía "pagar tanto":

Rosa de beldat e de parecer
et Fror d'alegría et de prazer;
Dona en mui piadosa seer,
Sennor en toller coitas e doores.

Rosa das rosas et Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das Sennores.

. . . . . .

Esta Donna que tenno por Sennor
et de que quero seer trobador
se eu per ren poss' auer seu amor
dou ao demo os outros amores.

Rosa das rosas et fror das frores,
Dona das donas, Sennor das Sennores.

(Cantiga X)

Alfonso —el del tajante "fi" de la cantiga profana, el que sintió la ponzoña del alacrán en el canto de amor—, escribe una cantiga que podría ser modelo de canción amorosa, cuando por amor a la más hermosa de las señoras manda al demonio el amor de todas las demás. No de distinto modo quiso huir de este "demo da campinha". En otra oportunidad, Alfonso vuelve a lamentarse de un mundo donde sólo encuentra maldad y traición. La piedad de la Señora celestial es claramente aquí, quizá recónditamente en el otro poema, su sola medicina. En ambos casos el poeta quiere salvarse de una vida que entraña peligros de muerte:

E ar aia piadade
de cómo perdí meus días
carreiras buscand' e uías
por dar auer et heredade
ú uerdad' e
lealdade
per ren nunca puid' achar,
mais maldad' e
falssidade
con que me cuidan matar

(Cantiga CCC)

¿Cómo no alabar a María, si ella nos salvó de la cárcel en que Eva nos metió para dolor nuestro y contento de Satán? (Cantiga CCCLXXX) ¿Cómo no amarla y ser su muy cortés "entendedor"?

Quen entender quiser, entendedor
seia da Madre de nostro Sennor.

¡Delicioso juego de palabras! El amante de la erótica trovadoresca, sólo podrá entender el verdadero bien al amar a la Virgen, siendo así su "entendedor", por comprensión y por amor:

Ca ela faz todo ben entender,
et entendendo nos faz conocer
nostro Sennor et o seu ben auer
et que perç amos do demo pauor.

Quen entender quiser...

En cuio poder outras donas uan
metel-os seus, et coita et afan
lles fazen soffrer, atal costum'an;
por én non é leal o seu amor.

La religión del amor pone a los suyos no solamente en cuita y afanes, sino que los entrega al poder del demonio, porque su dios es traidor. Al escorpión satánico del amor humano vuelve a oponer Alfonso el amor de la Amada salvadora:

As outras fazen ome seer fol
et preçan-sse ende, assí seer sol;
mais ésta nos dá sis' e faz— nos prol
et guárda-nos de fazel— o peyor.

Quen entender quiser...

As outras dan seu ben fazendo mal,
et ésta dándo-o senpre máis ual;
et quen o gaannad' á, non lle fal
se non se é mui máo pecador.

Quen entender quiser...

As outras muitas uezes uan mentir,
mas aquésta nunca nos quer falir;
et porende quen sse d'ela partir'
Deul-o confonda per ú quer que for.

Quen entender quiser...

As outras nos fazen muit' esperar
polo seu ben et por él lazerar

mas ésta non quer con seu ben tardar
et dá-nos ben d' outros bees mayor.

Quen entender quiser...

E porén seu entendedor serei
en quant' eu uiua, et loarei
et de muitos bees que faz direi
et miragres grandes, ond'ei sabor

Quen entender quiser, entendedor
seia da Madre de nostro Sennor

(Cantiga CXXX)

El amante, trovador de la Virgen y "entendedor" suyo, entiende ahora el abismo de locura, maldad y engaño que se abría en los gentiles brazos de la señora cortés. En vista de esta cantiga ha de ser muy fácil comprender por qué el traductor castellano del *Roman de Troie* vio en la "loable reina de rico rey" a la única Señora digna de alabanza, en un mundo donde todas las otras son falsas comparadas con ésta, donde "yaze todo sabor e todo entendimiento... toda manera de bienes e non mal ninguno", la que "sopo mantener leal amor al su entendedor, de guisa que nunca pudo ser falsado". Acaso la *Historia troyana* sea posterior a la época del rey Sabio, pero indudablemente estas palabras fueron escritas desde la tónica alfonsí. La poesía española cantó y siguió cantando a la Virgen de muchas maneras —litúrgicas y personales—, pero desde Alfonso nunca logró modo poético lírico más hondamente religioso que cuando tornó el canto de amor "a lo divino".

Iluminado el verso por la luz de *Stella maris,* desde fines del siglo XIII el trovador canta: su buen amor desintegrado en *cupiditas,* la dama adorada en ídolo perverso; el *joi* en locura; el canto de la *religio amoris* remedado en parodia o hecho cantiga de amor celestial. Guiraut Riquier, los trovadores gallegos, Alfonso de Castilla dejaron en sazón las espigas que en el siglo XIV cosecharía el genio de Juan Ruiz.

EL LIBRO DE BUEN AMOR

1. *"Pues es de buen amor, emprestadlo de grado"*

En la *respublica clericorum* del siglo XIV, próspera en Artes e ingenios, trovador único entre mil y maestro de "todas las juglerías", español y de Castilla la Nueva, nació Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, el poeta más grande que hasta ese entonces conoció su tierra. Clérigo poeta, como el de *Razón de amor,* hizo que en sus razones también confluyeran muchas tradiciones poéticas, ahora enriquecidas por casi un siglo y medio de pensamiento, literatura y vida. Muchas vueltas había dado la Tierra desde los tiempos de *Razón de amor* a los del *Libro de buen amor.* La batalla de Muret había cambiado el destino del pueblo y la poesía occitana; las de Fernando III habían asegurado el de la cristiandad occidental. Escrita hacia 1330, la primera versión del libro del Arcipreste nació antes que el mundo supiese de los primeros estertores de la Guerra de los Cien Años. Acabada la segunda versión en 1343, la Guerra había comenzado a diezmar Europa. Poco después la Muerte Negra daría fin junto a la vida del rey de Castilla a su guerra cristiana contra el Islam, para abrir el porvenir a una lucha entre Caínes, que envolvería a España en la Guerra de los Cien Años.

Mientras en los campos de batalla, Europa mudaba reinos y dinastías, se mudaba en los de la literatura la voz del amor. El proceso que hemos visto bosquejarse en la época del rey Sabio, espejando el de la lírica provenzal tras la Cruzada contra los albigenses, no es ajeno al resto de la Romania. Hasta Lancelote, "en queste du Graal", llegará a arrepentirse de unos amores que habían sido la razón misma de su ser. Al continuar el *Roman* del cortés Guillaume de Lorris, Jean de Meun había querido llamar las cosas por su nombre, y así despojar al Amante de su

idolatría, a la Rosa de su doncellez y del aura paradisíaca al vergel. En la literatura castellana no hay hasta entrado el siglo XVI huellas del *Decamerón,* pero no veo por qué ha de ser anacrónico "ver en Juan Ruiz un hombre del siglo del Boccaccio",[1] sin otra coincidencia que la meramente temporal. Del libro del Arcipreste podríamos decir lo que se ha dicho del Decamerón: un mundo donde si aún pervive el idealismo religioso, el idealismo romántico ha sido hecho trizas. "Tal vez no haya en la literatura mundial abismo más enorme que el que se abre entre el último verso de la *Divina Comedia* y el protagonista de Boccaccio que amaba la vida, el vino y las mujeres, "tal como un perro quiere un árbol".[2] No se diferencia esto en demasía del espíritu de Juan Ruiz, quien en un momento identificó el "buen amor" con Buen Amor, la arquetípica *vetula* infame. Y no es de asombrarse, porque cuando no lo estereotipó en ritual de palabra y gesto, el siglo XIV poetizó el servicio del amor cortés *cum grano salis.*

Mucho se ha discutido el carácter didáctico del *Libro de buen amor.* Por un lado la ambigüedad del poeta, por otro, el moderno rótulo estigmático adherido a la literatura didáctica ayudan a perpetuar la querella. Personalmente, prefiero abstenerme de entrar en una polémica que no podría zanjar con argumentos de mayor peso que los ya esgrimidos. Para mí toda poesía que exija al lector reflexionar sobre la condición humana, enseña y, por lo tanto, es didáctica en el más alto y genuino de los sentidos. Por otra parte, el siglo XIV vio en Francia el auge de ese tipo de literatura y, seguramente, Don Juan Manuel y el Canciller de Ayala no son en España índices de una vena didáctica moribunda.[3] ¡Cuánto no se ha rebuscado en los versos de Juan Ruiz para

[1] María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor", Nueva Rev. de Fil. Hisp.,* XIII (1959), 49.

[2] Wilhelm, *op. cit.,* p. 260.

[3] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...,* pp. 208-209. Ver la refutación de Lida de Malkiel en *op. cit.,* p. 50. Para el auge de la literatura didáctica en Francia y, a la vez ejemplificar el desdén de la crítica por tal tipo de literatura baste citar el juicio de los eminentes estudiosos: "La littérature moralisante qui est, en ce siècle didactique et bourgeois (el sg. XIV), d'une importance qu'il ne faut pas mesurer a l'ennui qui s'en dégage" dice Gustave Cohen en *La vie littéraire au Moyen Age* (Paris, 1953), p. 271 y p. 316; y en un libro famoso ya había dicho Bédier: "Dans la décadence de l'ancienne poésie du Moyen Age, un seul genre est en pleine floraison, c'est le genre moral, c'est le genre ennuyeux", en *Les fabliaux—Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age* (Paris, 1893), p. 381.

encontrar evidencias de un realismo entendido desde el del siglo XIX! Ni positivista ni romántico, el realismo del siglo XIV busca lo universal en lo particular, porque "no se interesa tanto en lo que la naturaleza es, sino en lo que significa".[4] Porque lo primero es pura apariencia, mientras que en lo segundo reside lo auténtico y trascendental del ser. De ahí la necesidad de pensar con lucidez la sentencia del poeta:

Non cuidedes que es libro de necio devaneo
nin tengades por chufa algo que en él leo:
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
assi en feo libro está saber non feo;

el axenuz, de fuera negro más que caldera,
es de dentro muy blanco, más que la peñavera;
blanca farina yaze so negra cobertera;
açucar dulç' e blanco está en vil cañavera;

so la espina yaze la rosa, noble flor,
en fea letra está saber de grand dotor:
como so mala capa yaze buen bevedor,
assi so mal tabardo está el buen amor.[5] (16-18)

Sabrosa, juguetona, pintoresca, no es la lengua de Juan Ruiz mero instrumento templado para que bien suene en necio devaneo. Lo que ajusta su temple es el pensamiento del poeta; si en el sonido la variedad es su divisa, en el sentido la verdad es su riqueza. En Juan Ruiz separar la ética de la estética sería renunciar a ese sentido, porque como dice en el prólogo, "las palabras sirven a la intención y no la intención a las palabras". El poeta, supremamente consciente del valor de la palabra artística, sabe cuánto y cuán sutilmente encubre ésta la intención verdadera. Por eso si en la palabra hermosa, "si en la copla pintada yaze la fealdat", recordemos que también "do cuidares que miente dize mayor verdat". El arte de Juan Ruiz es el de encubrir, para revelar. Sus antítesis no son mero artificio retórico; la antítesis verdadera y honda reside en la mentirosa apariencia de una corteza que oculta lo opuesto de lo que es.[6]

[4] E. Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale* (Paris, 1944), p. 345.
[5] Todas las citas del *Libro de buen amor* están tomadas de la edición de Joan Corominas (Madrid, 1967). Todas las citas serán seguidas del número de estrofa entre paréntesis, y cuando la ocasión lo exija se indicarán con letras los versos de la estrofa citada.
[6] La parte central de este capítulo y todo el siguiente pertenecen a

Pocos libros de nuestra literatura medieval han sido objeto de tantas y tan diversas interpretaciones; pocos han sido tan afortunadamente iluminados por la labor crítica. Si los críticos disienten no es porque el libro invite a postular la coexistencia de múltiples significados posibles.[7] En el caso de *Razón de amor* el poeta —o las vicisitudes del manuscrito— nos han dejado abiertas las puertas del misterio, sin decirnos jamás "entiende bien mi dicho e piensa la sentencia". La sentencia del *Libro de buen amor* es una, porque la ambigüedad de su palabra poética no es éticamente incluyente, sino excluyente: y "lo que semeja no es". Entre burlas y veras, entre sies y noes, la mayoría de los lectores siente, aunque lo entienda de distinto modo, la certidumbre de un sí y la necesidad de un no, ambos encubiertos.

Los muchos, y a veces muy felices intentos críticos, fueron y son variados y hasta contradictorios; así serán también los esfuerzos del futuro. Porque el *Libro de buen amor,* como toda obra maestra, es una realidad inagotable. Quien no pretenda vanamente encasillarla con rótulos fijos, no puede menos que acercarse a la creación poética para recrearla desde adentro. La labor previa de tantos estudiosos ayuda a comprender detalles y pasajes, pero el libro siempre termina imponiendo a cada lector auténtico una realidad que para hacerla del todo suya ha de descartar el *a priori* de la ajena. Triste del que se allegue a una creación del espíritu para sólo mirarla desde el espíritu postizo de la crítica. Naturalmente no es la erudición elemento superfluo, ni las intuiciones del estudioso, ejercicio desdeñable. Pero una vez oídas sus voces, oigamos al poeta, para hallar la suya en la voz nuestra.

Suele ocurrir que algunos lectores creen más cauto pertrecharse de opiniones ajenas, y así entender a Juan Ruiz desde sus críticos. Yo preferiría el aventurarse del inocente. Claro que a estas alturas nos hemos sentado por tanto tiempo bajo el árbol de Longino, que mordimos ya la pera y nuestra inocencia no puede ser más que una utopía. Pero acaso sea aún posible des-

---

un trabajo que leí en el Congreso anual de la *Philological Association of the Pacific Coast,* el 25 de noviembre de 1972 en San Francisco (California), bajo el título "El primer ejemplo del Libro del Arcipreste a la luz del 'buen amor' ".

[7] Naturalmente algunos eminentes críticos han postulado tal coexistencia, en particular, Américo Castro, en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos.* Entre otros, tal parece ser la posición de A. D. Deyermond y de Anthony Zahareas, pero mucho más matizada que la de Castro.

nudarnos, si no de ecos, de compromisos. Nos extiende Juan Ruiz invitación explícita a la exégesis:

> En general a todos fabla la escritura:
> los cuerdos, con buen seso, entendrán la cordura;
> los mancebos livianos guárdense de locura:
> escoja lo mijor el de buen ventura.
>
> Las del buen amor son razones encobiertas:
> trabaja dó fallares las sus señales ciertas;
> si la razón entiendes o en el seso aciertas,
> non dirás mal del libro que agora rehiertas
> .....
> De todos estrumentes yo, libro, só pariente:
> bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente.[8]
>
> (67-70)

[8] Tal vez valga la pena comparar estas palabras con las de Jean de Condé, contemporáneo del Arcipreste, en su muy ambigua obra maestra, *La Messe des Oiseaux:*

> Vous qui le jugemente oeis,
> L'acordance entendre poeis,
> Comment Venus chascun reçoit
> De cui la volentei perçoit,
> Et comment dou plait fist acorde.
> Ki les mos retrait et recorde,
> Mout de choses y puet oir
> Pour cuer entendant resjoir,
> Car pour pensser parfondement
> Y a asseis entendement.
> Pour che a Jehans de Condé
> Son dit en teil guise fondé
> Qu'as sages et a fous puist plaire:
> As sages pour prendre examplaire
> Et a fous pour iaus solachier.
> Car a le fois couvient cachier
> Le grasse de tous a avoir,
> Car n'est nus, tant ait de savoir,
> K'a le fois ne doie tour querre
> Pour le gré des fous a aquerre.
> Non mie pour ce qu'il s'assente
> A sivre de lor fais la sente,
> Mais ki a ce seit son cuer duire
> Qu'e entre les fous se puist desduire
> Et retenir entre iaus estage,
> Il doit bien avoir avantage
> D'avoir acointance et assens
> A chiaus qui son garni de sens.
> En che dit que vous ai repris

El poeta quiere que su libro sea interpretado; porque solamente de ser pensada podrá ser entendida la sentencia. Bien sabe que, por diferir el entendimiento de los hombres, variarán las interpretaciones. Si artísticamente muchas pueden ser válidas, éticamente sólo puede serlo una. La copla debe ser juzgada por su belleza; el contenido del verso por lo que tal belleza suele encubrir. Inútil es esperar que el necio entienda bien porque de hacerlo no sería necio. Pero aun el cuerdo puede enredarse en el engañoso atractivo de un amor, lozano y placentero. La ambigüedad del arte de Juan Ruiz apunta a la ambigüedad esencial de la realidad que poetiza. Sólo el buen entendimiento del hombre cuerdo gozará la más auténtica belleza de la copla porque sabrá comprenderla desde la verdad, oculta y antitética, de su meollo:

> la burla que oyeres non la tengas en vil,
> la manera del libro entiéndela, sotil;
> ¿saber mal, dezir bien, cobierto e doñeguil?:
> ¡tú non fallarás uno de trobadores mil!
>
> (65)

Si éticamente no caben muchos caminos, y cada lector entenderá o no entenderá, según la naturaleza de su propio entendimiento; desde la experiencia poética cada lector, para vivirla, habrá de "puntar" el libro con los propios dedos. Es natural y deseable que la interpretación de cada crítico llegue enriquecida con la sabiduría que le presta el de tantos otros estudiosos. Pero no confundamos los tratados sobre poesía con la poesía, ni el rosal en flor con la horticultura. Nadie puede oler la rosa por nosotros. Quienes aspiraron sus aromas sin volver la rosa flor de herbario, dieron necesariamente cuenta de una sensación, por lo personal, intransferible. Si Juan Ruiz vivió en una España donde coexistían en una realidad histórica diferentes realidades culturales, y a ninguna fue del todo ajeno, sus críticos sentirán de esa realidad polifacética la vibración más familiar a la propia

---

> Puet as fous grant bien estre apris,
> Car, si c'om trueve en parchemin
> Embatus s'est en mal chemin
> Ki toudis folie maintient.
> Li fruis qui adiés vers se tient
> Et ne meure en aucun tans
> Ne vaut riens, qui est voir contans.
>
> (vv. 1485-1520)

Edición crítica de Jacques Ribard (Genève-Paris, 1970), pp. 59-60.

experiencia y conocimiento. El *Libro de buen amor* tuvo la buena ventura que ese diferir de sensaciones cobró a menudo coherencia en almas no sólo sabias, sino curiosas; no tanto impacientes de soluciones como deseantes de un viaje que se deleita y recrea en el viajar. Tal como lo quiso Coleridge, el lector aventurero pisará las tierras de una misma poesía, ya pisada por tantos, para dejar la propia, gozosa huella. Al preparar el equipaje lleve el viajero las guías de quienes lo precedieron en la experiencia del camino; le evitarán meterse en rutas sin salida, le señalarán los atajos más oportunos y las posadas más convenientes, lo salvarán de dificultades sin cuento; pero no le prestarán la alegría.

Quien ahora se apresta al viaje lleva cuanto *vademecum* pudo, a todos agradecido y endeudado. Su visión del camino se asemejará muchas veces, coincidirá algunas y disentirá otras con las diferentes visiones de sus guías. Los hitos del camino son incontables, y sería imposible que su pasaje diera de todos ellos igual cuenta e igual nombre, pero de antemano sabe que no descubrirá ninguno donde no haya reposado ya otro peregrino. Si al final de la relación de este viaje ha logrado mover a algún lector a iniciar por su cuenta el suyo, estas palabras habrán encontrado justificación y sentido. Porque a lo que quiero que se atienda no es a mi viaje, y sí a la tierra del poeta. Poco servicio hacen a los esfuerzos de los críticos quienes siguen sus pasos a pie juntillas. Aquellos que hemos encontrado nuestro mejor solaz en esta jornada, no pedimos que nos tomen prestados los ojos, sino que deseosos los del lector, acepten que le prestemos el libro del Arcipreste,

> pues es de buen amor, emprestadlo de grado:
> no l'neguedes su nombre ni l' dedes rehertado,
> no l' dedes por dineros, vendido ni alquilado,
> ca non ha grado nin gracia buen amor el comprado.
>
> (1630)

Vendido o alquilado sería si pretendiéramos comprar la opinión ajena con las razones nuestras. Porque no tiene grado ni gracia el aceptar complaciente, y porque al amor cumple que entreguemos no la complacencia, sino la atención.

2. *"Las del buen amor son razones encobiertas"*

Tal vez no haya en el libro razón más difícil de descubrir que el mismo *buen amor*. La crítica reciente ha estudiado con

fortuna la compleja naturaleza semántica del término [9] ¿Qué significaba o qué había significado hasta entonces esta expresión? Desde muy temprano fue usada en la lírica provenzal como sinónimo del *fin amor* de los trovadores y, a la zaga de ellos, así la usaron también poetas franceses e italianos. Era ésta, pues, una acepción bien establecida dentro de la tradición del amor cortés en la Europa romance, incluyendo, por cierto, España.

Cuando, hacia la segunda mitad del siglo XIII, entra en crisis el sistema de valores del *fin amors, buen amor* pierde esta claridad semántica. Al romperse la ecuación *fin amors* = "buen amor", los límites del significado de este último se hacen cada vez más difíciles de deslindar. Así para Matfre Ermengaud, *bona amors* es tanto "amor de Deus, amor de bens temporals, amor de mascle e fembra, amor de son enfant", y lo único que queda en claro es que ha de excluir la lujuria. Para Ermengaud la dama cortejada debe ser ya doncella, y el servicio de amor, incluyendo el "domney", preámbulo del matrimonio:

Pero si non es molheratz
Be po esser enamoratz,
Aman, ab que be l'amor quit,
Dona donzela ses marit,
Ab que l'am de leal amor,
Si que no dezire folor,
Mas que dezir'e entenda
Que per esposa la prenda,
Per esquivar mal e peccat.[10]

El "doñear" loco del Arcipreste encuentra eco semejante en las doctrinas de Ermengaud para quien el "domney" era empresa peligrosa, que fácilmente llevaba a graves locuras:

Per que sapchon li amoros
Quel domnears es perilhos,
Car maintas folias se fan
Jogan, rizen, domnean,
E es fols qui no s'albira
Can mal fai o mal cocira.

(Breviari, vv. 34524-29)

[9] G. B. Gybbon-Monypenny, "Lo que buen amor dize con rrazón te lo prueuo", *BHS,* XXXVIII (1961), 13-24; Brian Dutton, "'Buen amor': Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts", en *Libro de buen amor Studies,* ed. G. B. Gybbon-Monypenny (London, 1970), pp. 95-121.

[10] Matfre Ermengaud, *Breviari D'Amor,* ed. Gabriel Azais (Béziers-Paris, 1862), vv. 27341-27349.

Mucho ha cambiado el sistema de valores amatorios desde los trovadores antiguos [11] al autor del *Breviari d'Amor*. Si para el trovador del siglo XII era el beso gracia ennoblecedora, en las *Leys d'Amor*, de mediados del siglo XIV, podía ser cosa deshonesta y ocasión de pecado.[12] Como hemos visto, la condena al amor de los trovadores no fue cuestión que se diera solamente en tratados de moralistas. El mismo amor que los poetas habían enaltecido como fuente de nobleza, virtud y "joi", es considerado libertino y pecaminoso hacia fines del siglo XIII. En tanto "buen amor" fuese el amor de los trovadores al servicio de la dama cortés, bien podía ser para muchos, amor condenable. Y no es de sorprender que entre burlas y veras lo condene Juan Ruiz.

Cuando el protagonista del Libro del Arcipreste dice que él a las damas "siempre quiso guardarlas e siempre las sirvió" (107), no hay duda de que se refiere al servicio amoroso, como lo había hecho el clérigo cortés de *Razón de amor*, "que siempre a dueñas sirvió". También parece evidente que "doñear" y sus derivados provienen del provenzal *domneiar*, y es sabido que "entendedor" es término clásico de la erótica cortés. Señala acertadamente Otis Green cómo se repiten en el libro muchos de los tópicos del amor cortés,[13] entre ellos los aspectos ennoblecedores del amor:

> Muchas noblezas ha en el que a dueñas sirve;
> loçano, fablador, en ser franco se abive
>
> (155)

Pero sería de discutir si en las estrofas siguientes es el amor entendido como "fuente de virtud",

> el amor faz sotil al omne que es rudo,
> fazle fablar fermoso al que antes es mudo,
> al omne que es covarde fazlo muy atrevudo,
> al perezoso faz ser presto e agudo,

[11] Azais, *op. cit.* (Introducción), p. LXXXVII: "Tous les troubadours cités (en el *Breviari)*, a l'exception de Pierre Ermengaud et de Matfre lui-même, sont antérieurs a la seconde moitié du XIIIe siècle. C'est pour cela que l'auteur qui n'écrivait qu'a la fin de ce meme siècle, les appelle anciens troubadours, *antic trobador*".

[12] *Monumens de la littérature romane depuis le XIVe siècle*, ed. G. Arnoult (Toulouse, 1841-43), tomo III, pp. 122-123.

[13] Otis Green, *Spain in the Western Tradition*, vol. I (Wisconsin, 1963), pp. 91-102.

al mancebo mantiene mucho en mancebez,
e al viejo perder faz mucho la vejez;
faz blanco e fermoso del negro como pez,
lo que una nuez non val amor le da gran prez.

(156-7)

Es indudable que toca aquí el poeta muchos de los lugares comunes de la loa típica al *fin amor,* tal la mención a la eterna juventud del enamorado. Pero la sutileza y el "fablar fermoso" son alabanzas muy ambiguas y que bien pueden apuntar al engaño propio del quehacer amatorio, ya que engañar y enamorar están indisolublemente unidos en la obra de Juan Ruiz. El último verso de la estrofa 157 indica sin ambigüedad alguna cuál es la verdadera naturaleza de la transformación operada por el amor, hecha más explícita aún en las estrofas siguientes:

el que es enamorado, por muy feo que sea,
otrossí su amiga, maguer sea muy fea,
el uno e el otro non ha cosa que vea
que tan bien le paresca nin que tanto desea;
el bavieca, el torpe, el necio e el pobre
a su amiga bueno parece e ricoombre,
mas noble que los otros; por ende todo ombre
como un amor pierde luego otro amor cobre.

(158-9)

No es éste amor que ennoblece, haciendo bueno y virtuoso al que antes no lo había sido; es el suyo poder engañador: hacer parecer lo que no es. La esencia de este amor es la mentira; y bien claro lo dice el poeta: "Una tacha le fallo al amor poderoso... es ésta: que el amor siempre fabla mintroso" (161). No se habla aquí, por lo tanto, del amor como fuente de virtud. Lo que se hace es introducir un bien conocido tópico del amor cortés y comenzar a quitarle, muy al modo de nuestro poeta, la halagüeña corteza para llegar al meollo: "lo que semeja no es" (162). Esto es claro hasta en la manera en que usa los verbos desde la afirmación inicial: "Muchas noblezas ha en el que a dueñas sirve" (155). En la estrofa siguiente comienza a señalar el poder transformador del amor con el cuadruplicado "hacer" en el sentido de cambiar, trocar, es decir, hacer de una cosa otra. Pero pronto se aclara la esencia de este cambio cuando el trueque se hace truco de apariencias, y el verbo dominante es "parecer" (158 d, 159 b) y "semejar" (162 b, d). Curiosa loa ésta que nos dice que no es el amor sino pura apariencia pla-

centera. La transformación ennoblecedora, vista por algunos críticos, resulta ser, en realidad, puro engaño y mero parecer:

> Bien atal es amor, que da palabra llena:
> toda cosa que dize parece mucho buena;
> non es todo cantar quanto ruido suena:
> por vos descobrir esto, dueña, non aya pena
>
> (164)

Este poder engañador del amor será retomado entre los muchos denuestos del debate (402-4), insistiendo en ese triste "perder seso" que ocasiona Don Amor, quien a manera de diablo "trayes los omnes ciegos que oyen tus loores" (405). Porque son, en verdad, "loores de enemigos" (165). El fiel servidor de dueñas de la estrofa 155, el del "fablar fermoso" es en realidad, mentiroso enemigo. La transformación engañosa del amor se revela, más adelante, fuerza destructora (402 y sig.), y el engaño resulta ser lazo mortal:

> a bretador semejas cuando tañe su brete:
> canta dulz, con engaño, al ave pone abeite
> fasta que le echa el lazo quando el pie dentro mete:
> assegurando matas; ¡quítate de mí, vete!
>
> (406)

El ejemplo del mur topo y la rana insiste en el poder destructivo del engaño amoroso, y tanto en las estrofas que lo preceden como en las que lo siguen, se recalca el lazo fatal de un falso amor que es mortal enemigo (416 d) y que destruye tanto al inocente como al culpable, "tan bien al engañado como al engañador" (416 b). Los que caen en sus lazos no solamente no se ennoblecen sino que se hacen mentirosos perdidos, condenados a muerte de cuerpo y alma (318). El "mintroso perjuro" (389) tiene vida de "males y quebrantos (388 d), aunque en la tan mentada loa de la estrofa 155, parece vivir el servidor de damas la plenitud del placer. La dama cortés ha sido transformada en simple objeto codiciado para el placer sexual, y es sobre todo y ante todo, "fembra placentera".

El *ars amandi* de Don Amor, así como el de Venus, es un arte de engaños, que da razón a lo dicho antes en los denuestos. Todo lo anterior concuerda con algunos poemas latinos medievales que hablan del "pestiferam Veneris puerique cicutam" y aún más,

Te non castorum decepit miles Amorum
Ovidius, qui te persuasit carmen amare
Quo subvertuntur miseri, non erudiuntur.[14]

Juan Ruiz conocía bien la tradición lírica goliarda, y es además muy natural que en su visión del "buen amor" incidieran temas e ideas marginales de la omnipresente poesía erótica medieval en latín.

La falta de toda alusión en el libro de Juan Ruiz a la natural meta amorosa —o sea, a la propagación de la especie— dentro de la ortodoxia aristotélico-tomista, así como de acuerdo a las doctrinas de Ermengaud y Jean de Meun,[15] y la insistencia de nuestro poeta en el placer como esencia y fin del amor, ayudan parcialmente a aclarar la necesidad de presentar este "buen amor" con máxima ambigüedad. Bajo el disfraz del "fin amor", del "buen amor" convencional y pretendidamente ennoblecedor, yace *cupiditas*. El "buen amor" es mal amor; la dualidad se da, naturalmente, sólo en el orden de la palabra, es decir, de la apariencia.

Si en nuestro libro "buen amor" puede ser mal amor, que "siempre fabla mintroso", si el amante es un engañado hacedor de engaños, es maestra en mentiras la imprescindible tercera:

¡Ay viejas pitofleras, malapressas seades!
El mundo revolviendo a todos engañades,
mintiendo, aponiendo, deziendo vanidades,
a los necios fazedes las mentiras verdades.
(784)

De estas viejas que revuelven el mundo, como revuelve el mundo el amor loco, es epítome ejemplar Trotaconventos, quien quiere ser llamada "buen amor", "ca de la buena palabra págase la vezindat" (932). Pocas dudas caben, entonces, de la naturaleza de este "buen amor". Nada podría ser más irónico que el identificar el "buen amor" con el personaje que encarna la seducción y el engaño amoroso en actividad tortuosa y picaresca (y es sabido que por amor a ella así se llama el libro [933]). De habérsele dado el nombre a Don Amor o al amante mismo, la ironía perdería mucho de su socarrona agudeza. El primero, por ser

[14] Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, vol. II, "Medieval Latin Love-Poetry" (edición de textos) (Oxford, 1968), p. 434.

[15] Ver Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, (Madrid, 1965), pp. 181-88.

personificación alegórica dista mucho de tener la naturaleza concreta y real de la alcahueta; está además revestido de la grandeza propia de un rey que, por diabólico que sea, no deja de ser muy poderoso señor. El amante, aunque su vasallo y fiel discípulo en el mentir, es un pobre engañado, un hombre en cuita, azuzado por sus deseos y víctima de ellos. Resta la alcahueta, quien hace del engaño amoroso su profesión. Y lo hace por dinero, cuando es sabido que el "fin amor" condena absolutamente la venalidad,[16] como bien lo dice el Arcipreste al referirse a su libro (1630): "ca no ha grado nin gracia buen amor el comprado". Al encarnar el "buen amor" en Trotaconventos se descubre el propósito del poeta en revelación punzante: el buen amor es loco amor.[17]

Pero la ambigüedad de la expresión va más allá de la engañosa connotación del epíteto. Porque si "buen amor" es loco amor humano en el sentido de un devaluado amor cortés, es también muy cierto lo que señala Brian Dutton, cuando alude a otra tradición literaria en la cual buen amor es el amor mutuo entre el hombre y Dios: [18] Este es indudablemente el significado que Juan Ruiz da a la expresión en el prólogo en prosa: "desea omne el buen amor de Dios". Pero hay allí otro ejemplo, que por estar formulado a modo de definición parece apuntar a la ambivalencia semántica del término, de la cual estaba bien consciente Juan Ruiz, a juzgar por su afán de decir lo que verdaderamente es, como si quisiera deslindar la expresión de otras posibles y falsas interpretaciones: "ama el buen amor, que es el de Dios".

Para el Infante Don Juan Manuel, "buen amor" es algo valioso, amor verdadero, sea ya en el sentido de amor a Dios, o muy posiblemente de amor racional entre seres humanos, de *amicitas*. El ejemplo aparece en la segunda parte del *Libro del Conde Lucanor*, en una de esas ceñidas sentencias, casi conceptistas, que a pedido de su amigo Jaime de Jérica, acuñó Don Juan Manuel en "fablar oscuro". Si bien su "buen amor" no es ambiguo, el ejemplo revela una conciencia estilística altamente sensible a la

[16] Otis Green, *op. cit.*, p. 69, considera que "Trotaconventos may have earned her living by *tercerías*, by her profession of go-between, but she was never a 'madam': true love is not bought". No es de suponer que sea necesario postular la prostitución para hacer venal el interés de la alcahueta en su "buen amor"; es más que evidente que no es el suyo mester desinteresado.

[17] Ver Gybbon Monypenny, *op. cit.*

[18] Brian Dutton, *op. cit.*, pp. 99-101.

plurivalencia semántica de las palabras, en este caso de los equívocos sentidos a que se prestaba la palabra "amor". Trata su sentencia del tema del amor y la mesura. El amor que rebasa sus límites y crece, creyéndose gran amor, en la sinrazón de la desmesura es, en realidad, desamor, aunque amor se le llame. Sólo "buen amor" merece tal nombre: "Amor creçe amor, si amor es buen amor, es amor; amor más de amor non es amor; amor de grand amor, faz desamor". El "fablar oscuro" de Don Juan y las encubiertas razones de Juan Ruiz responden a la misma necesidad artística de acuñar la ambigüedad de la palabra en un molde estilístico que revele esa ambigüedad, sin desvirtuarla.

Aunque implique simplificar el problema semántico en cuestión podemos, sin desvirtuar su compleja naturaleza, partir de las premisas siguientes; hacia la época de Juan Ruiz, "buen amor" en el sentido de un devaluado amor cortés, es falso y engañoso, y por lo tanto, es loco amor. Dentro de otra tradición literaria buen amor es el verdadero amor, tanto más cuando se le considera amor entre hombre y Dios; y en este sentido es el único amor que merece ser llamado bueno. Creo que es oportuno reconsiderar ahora el tan discutido y discutible primer ejemplo del Libro del Arcipreste. Es curioso que la crítica reciente que, por un lado, ha sabido dilucidar la problemática semántica del "buen amor" y, por otro, ha proliferado en eruditas exégesis del primer ejemplo,[19] no se ha detenido en entender el *exemplum* desde esa plurivalencia de sentidos, desde la equívoca naturaleza del mismo "buen amor". Tanto más importante es hacerlo cuanto que el

[19] Exégesis del primer ejemplo del *Libro de buen amor:* Felix Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor* (Paris, 1938), pp. 164-168; Leo Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", *Lingüística e historia literaria* (Madrid, 1955), pp. 105-109; María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*", *NRFH,* XIII (1959), 30-32. *Two Spanish Masterpieces: The "Book of Good Love"* and *"The Celestina"* (Urbana, Illinois, 1961), p. 32; Thomas R. Hart, *La alegoría en el Libro de buen amor* (Madrid, 1959), pp. 25-28; A. D. Deyermond, "The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the *Libro de buen amor*", *RomN,* V (1963-64), 88-91; Anthony Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita* (Madrid, 1965), pp. 26-28, 43-47, 49-59, 70-71; A. D. Deyermond, "Some aspects of Parody in the *Libro de buen amor*", *Libro de buen amor Studies* (ed. G. B. Gybbon-Monypenny) (London, 1970), pp. 57-61; Ian Michael, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*", *Libro de buen amor Studies,* pp. 184-186; Sara Sturm, "The Greeks and the Romans: The Archpriest's Warning to his Reader", *RomN,* X (1970), 404-412.

exemplum se da en la sección donde el poeta apunta a lo que "buen amor dize".

El ejemplo trata de un debate por señas entre un griego, "doctor muy esmerado", y un romano, tan rudo como ignorante. Las señas del griego apuntan a las más altas verdades teológicas —el misterio de la Trinidad—; en acuerdo con su villana naturaleza, el romano las toma por amenazas y responde con amenazas redobladas. El sabio griego entiende las no muy sutiles señas del bravucón, como muy sabias respuestas a sus proposiciones, y le concede la victoria; lo cual implica que Roma merece poseer las leyes de Grecia. En una palabra, en esta comedia de errores ninguno de los dos contrincantes entiende el significado de los signos del otro. Dentro de su contexto (estrofas 44-70) creo yo que la explicación más evidente es que a través de este *exemplum,* Juan Ruiz parodia los equívocos a que da lugar la ambigüedad de la palabra, ya que el lenguaje humano es símbolo y signo, y muy en especial parodia lo equívoco de la palabra que da nombre a su obra, ese "buen amor" ambiguo por excelencia, que puede apuntar a realidades divergentes y contradictorias.

Naturalmente, si el libro de "buen amor" trata del buen amor a Dios ¿por qué vence el truhán? La respuesta de Leo Spitzer es ingeniosa: "Dios puede servirse de la mano del rústico y de las equivocaciones de los sabios para alcanzar sus propios y justos fines".[20] Pero ¿es esto lo que nos dice Juan Ruiz? Por un lado, la sabiduría del griego es más que dudosa; el supuesto sabio no deja de quedar en ridículo al ser tan obviamente burlado por las no muy sutiles señas de su contrincante; evidentemente no es el doctor de Grecia un sabio que entiende cordura. Por otra parte el romano es un bribón disfrazado de sabio, con doctorales "paños de gran valía", quien logra su victoria de modo irrisorio gracias al malentendido de su bien intencionado, pero no muy avisado rival. El ejemplo a seguir no es el del doctor de Grecia. Juan Ruiz comienza por prevenirnos que en su libro habrán de encontrarse algunas burlas, e inmediatamente añade:

> Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia:
> no m'contesca contigo como al dotor de Grecia
>
> (46)

[20] Spitzer, *op. cit.*, p. 108.

Es decir, riamos de la burla y gocémosla, pero no imitemos al doctor griego que tan fácilmente se dejó engañar, creyendo valioso lo que era signo vil.

Como señaló Félix Lecoy era éste ejemplo bien conocido en la literatura medieval erudita.[21] Más recientemente Deyermond ha explicado cómo encierra una parodia múltiple: parodia de la disputa académica común en la universidad medieval; parodia del lenguaje de signos usado en los monasterios; parodia del importante concepto medieval de *translatio studii;* parodia, finalmente, de la tradición exegética de la Biblia.[22]

Nada más lejos de mi propósito que negar el excepcional genio paródico de Juan Ruiz, pero este ejemplo, que indudablemente puede parodiar todo lo antedicho en múltiples contextos, dentro del que le eligió Juan Ruiz —y que no parece tener nada que ver con disputas académicas o *translatio studii*— se dirige a algo diferente, y entrañablemente relacionado al sentido del libro.

Dentro de la obra funciona como un caso de *amplificatio per exemplum.* Juzgar un caso de *amplificatio* desgajado de su contexto es un ejercicio erudito que, si bien puede esclarecer fuentes, procedencias, etc., muy poco puede iluminar el sentido que el autor eligió darle dentro de su obra. En la de Juan Ruiz la función que parece tener es la de prevenir muy risueñamente al lector, de lo fácil que es dejarse engañar por la corteza de lo aparente y por la ambigüedad de los signos —y las palabras son signos— que apuntan a realidades muy diferentes de las que se pueden y se suelen entender. Justamente es esto lo que luego repetirá en las estrofas 162-3; cuando acaba de declarar que el amor "siempre fabla mintroso":

> lo que en sí es torpe, con amor bien semeja,
> tiene por noble cosa lo que non val arveja:
> lo que semeja no es, oya bien tu oreja;
>
> si las mançanas siempre oviessen tal sabor
> de dentro, qual de fuera dan vista e color,
> non avrié de las plantas fruta de tal valor;
> mas ante pudren que otra, pero dan buen olor.[23]

[21] Lecoy, *op. cit.*
[22] Deyermond, "Some aspects of Parody..."
[23] Zahareas, *op. cit.*, pp. 203-205: "It is that wavering, that uncertainty, which defines Juan Ruiz's frame of mind. He does not make an out and out choice". Comentando la analogía del Arcipreste entre el

Si en el ejemplo, el doctor entendiese los signos de villano, o viceversa, el "buen amor" quedaría definido sin ambigüedades. Y el ejemplo resultaría totalmente ineficaz, porque lo que ocupa a Juan Ruiz es la naturaleza esencialmente engañosa y equívoca del mal llamado "buen amor", que, tal como la manzana, es deleitosa apariencia encubriendo una realidad harto deleznable.

Notemos además que cada contrincante ha leído los signos del otro de acuerdo con sus subjetivos hábitos mentales, es decir, cada uno ha entendido el signo a su manera. De ahí que, apenas terminado el ejemplo, diga el poeta: "non ha mala palabra si no es mal tenida" (64). Bien sabe Juan Ruiz que "buen amor" puede ser tanto palabra mala como buena, y que como en el ejemplo cada uno entenderá su libro de buen amor según su naturaleza. No difiere esto de lo que ya había dicho en el prólogo:

> E assí este mi libro, a todo omne o mujer, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación, e obrare bien amando a Dios, otrossí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere, puede cada uno bien decir: *Intellectum tibi dabo et caetera.*

Sin negar el elemento paródico del prólogo, como de gran parte del libro, me parece discutible entender esto únicamente como pretexto artístico para jugueteo burlón. Si aceptamos que Juan Ruiz hablará en su libro del "buen amor", revelando (frecuentemente por medio de parodia) sus usos, peligros y engañosas apariencias, es lógico que diga lo que dice, ya que en verdad

---

amor y las manzanas, especialmente el verso "Mas ante pudren que otra: pero dan buen olor (163d), dice Zahareas: "The dichotomy established in the analogy between apples and physical love is typical of ascetic thinking and image of decay is meant to be reminder of love's deceptiveness and of man's need for the more constant love of God. But the trail of didactism is again misleading for, unexpectedly the apple, despite the decay, at least smells good. Similarly, love, despite its failures, is very pleasant". En una palabra, para Zahareas lo que importa y salva a la manzana es el buen olor, así como lo que importa en el amor es el placer. Sin embargo el Arcipreste ha insertado esta estrofa en un contexto muy poco ambiguo, que insiste en que "el amor siempre fabla mintroso" (161), y que subraya la apariencia placentera de una realidad engañosa, que parece buena y no lo es (164). Entre estas estrofas la 163 funciona como un ejemplo de lo que se ha dicho antes y de lo que se afirma después, y el buen olor es por cierto importante, pero como anzuelo sutil, y no como realidad valiosa.

de loco amor habla su libro. Al fin y al cabo, esto es lo que dicen esos tan comentados versos que cierran el ejemplo:

> non ha mala palabra si no es mal tenida
> verás que bien es dicha si bien fuesse entendida:
> entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida.
>
> (64)

Parecería que el último verso derribara todo el edificio de ajustadas razones, hasta aquí tan cuidadosamente erigido, en imprevista pirueta truhanesca. Pero antes de tomar el verso al pie de la letra, atendamos a la estrofa que lo continúa inmediatamente:

> la burla que oyeres no la tengas por vil,
> la manera del libro entiéndela, sotil;
> ¿saber mal, dezir bien, cobierto e doñeguil?
> ¡tú non fallarás uno de trovadores mil!
>
> (65)

Muchas burlas se oirán en el resto del libro, pero ésta está directamente relacionada al verso anterior, el de la "dueña garrida". En toda la obra veremos cómo el loco amor burlará al amante, en logros tan lamentables como sus muchos fracasos. Bien sabía Juan Ruiz que entre mil no habría otro poeta que como él tanto supiera del mal y con tanta doñeguil sutileza tratara de la verdadera calidad del "buen amor" que ansía dueña garrida y del único buen amor, anunciado y definido en el prólogo y poetizado en las canciones mariales.

Claro que como dice en el prólogo, y en el primer ejemplo, cada cuál entenderá cordura o locura. Pero entender no es cosa fácil. Si alguien creyó haber llegado ya a la respuesta del sentido de ese "entiende bien mi libro e avrás dueña garrida", debería notar cómo a esta no muy sutil razón sigue la advertencia de lo rebozado de su mensajería, rebozo de un arte que conscientemente se sabe y se quiere ambiguo. Si mostrar lo que verdaderamente es el buen amor es el objetivo de nuestro poeta, ¿por qué entonces el uso de una ambigüedad que parece negar este propósito? Creo yo que es así justamente por ser "buen amor" lo que es, y por ser la palabra humana y esta palabra en particular, pura ambigüedad de sentidos. Juan Ruiz, extraordinariamente consciente de su quehacer poético, y del valor del lenguaje en su plurivalencia semántica embozará por necesidad —iba a decir natural, pero sólo a artistas de su genio esta natural nece-

sidad se les hace evidente—, por necesidad, entonces, impuesta por el tema mismo, las razones del buen amor: un amor malo y falso, un amor benéfico y verdadero, que reciben idéntico nombre. Por eso bien puede decir:

> a trobar con locura non creas que me muevo;
> lo que buen amor dize con razón te lo pruebo
>
> (66)

He aquí una declaración fundamental para la comprensión de todo lo inmediatamente anterior, entre lo que se destaca el primer ejemplo, que es en realidad una *amplificatio* de "lo que buen amor dize". De ahí mi insistencia en entender el ejemplo a la luz del buen amor. Y el poeta continúa:

> Las del buen amor son razones encobiertas:
> trabaja dó fallares las sus señales ciertas;
> si la razón entiendes o en el seso aciertas
> non dirás mal del libro que agora rehiertas.
>
> do cuidares que miente dize mayor verdat,
> en las coplas pintadas yaze la fealdat.
>
> (68-9)

Lo que los hombres demasiado frecuentemente llaman "buen amor" tiene de bueno solamente la placentera apariencia, y por eso: "en las coplas pintadas yaze la fealdat". El primer ejemplo del libro, tanto entendido en su contexto inmediato, que se refiere a las encubiertas razones del buen amor, como dentro de la totalidad de la obra, está directamente relacionado a la plurivalencia de sentidos de la expresión "buen amor".

Las estrofas que siguen al ejemplo insisten, como hemos visto, en la necesidad de descubrir lo encubierto, y hemos notado que si el arte de Juan Ruiz se sirve de oscuras señales y sutiles embozos, lo hace de perfecto acuerdo con la materia misma de su poesía. Extraordinariamente consciente de su arte Juan Ruiz hace que su verso reproduzca fielmente una realidad oculta y aparentemente ambigua, en constantes planteos antitéticos.

Pero no nos engañemos y creamos ver en Juan Ruiz un clérigo tristemente desengañado, cuyo único propósito es desenmascarar la vanidad del amor loco. Genio superlativamente cómico y burlón, naturalmente habrá "algunas burlas aquí a enxerir" (45b). Y bien nos previene que no nos ocurra "como al dotor de Grecia". Muerta Trotaconventos, sigue el protagonista su ca-

rrera de frustraciones, y sin detenerse podría continuar en este tiovivo una ronda que es siempre la misma. Mil aventuras más podrían agregarse a la última, ya que del loco amor no hay escapatoria humana. La recurrente frustración amorosa, tan fácil de ser sublimada en tragedia, se hace cómico espectáculo en irrefrenable burla, del loco amor, de los locos amantes y del intento mismo de salvarlos por medios didácticos o doctrinales:

> Buena propiedad ha, doquiera que se lea,
> que si lo oyere alguno que tenga mujer fea,
> o si mujer lo oyere que su omne vil sea
> fazer a Dios servicio en punto lo desea.
>
> (1627)

Esto es nada menos que parodia del *topos* de buenas intenciones, tan frecuente en la literatura didáctica.[24] El paralelo con el comienzo puede hallarse en aquel burlón "entiende bien mi libro y avrás dueña garrida". Quien la busque no ha de encontrar aquí *vademecum* eficaz, como tampoco ha de hallar en el libro vía de conversión religiosa, a no ser que, falto de "fembra plazentera" o de hombre viril, no tenga otro remedio. La causa de la supuesta conversión es del más bajo materialismo. No es abandono del placer por el espíritu, sino fuga en lo devoto por obligada carencia de placer. Es ésta la última pirueta magistral de este gran prestidigitador de burlas. Justo es que declare, tanto al principio como al final, que su libro "de juego e de burla es chico breviario" (1632b). No tan breve, y en verdad, harto complejo.

Los antecedentes de las encubiertas razones del buen amor pueden ser buscados, y lo han sido, en las más variadas fuentes. Pero, por muchos antecedentes cercanos o lejanos que se encuentren, ninguno explicaría el prodigio único logrado por Juan Ruiz. Su obra es tan engañosa como el loco "buen amor", del que habla con tan oscura claridad; de llegar a entender el mismo buen amor, en su pluralidad de sentidos y en su único sentido auténtico, el libro todo parece no solamente hacerse más accesible, sino también revelar la honda luz latente en el meollo del verso.

[24] Deyermond, *op. cit.*, p. 73; Castro, *op. cit.*, p. 427; Corominas, *op. cit.*, comentario de la estrofa en pp. 598-600.

3. *"Todos somos carnales"*

Abramos hacia el final el libro del Arcipreste. Encontraremos allí la famosa *Cántica de los Clérigos de Talavera,* uno de los poemas agregados a la segunda versión, que trata del tradicional tema goliardo de la *Consultatio sacerdotum,* el amancebamiento clerical. Aunque la mal llamada Cántica es una *addenda,* independiente de la historia del protagonista del libro, muy bien puede servir de pauta iluminadora del resto.[25]

Era por las calendas de abril... naturalmente. Estamos en ese *Aprilis tempore* predilecto de los amores goliardos. Pero en vez de llegar la canción con promesas de plenitud erótica, arriban austeras cartas; en nombre del Papa, el arzobispo prohíbe el amor, bajo pena de excomunión.

El primer problema que nos plantea la Cántica es la alusión al mensajero como "aqueste acipreste que traía el mandado" (1691 a). En él se ha visto demasiado a menudo al autor del libro, quien acaso por simpatizar con el quebranto de la clerecía talaverana (1691 b), terminó en prisión "por mandato del cardenal don Gil, arçobispo de Toledo", el de las mentadas cartas (1690 b). Repitamos con otros críticos que, aunque el poema no es ajeno a la realidad contemporánea de Castilla,[26] su realidad poética, basada en un tema tradicional y no en un hecho histórico, mal puede servir de testimonio biográfico. Por otra parte, aun si este arcipreste, al cual se alude en tercera persona, fuese el del resto del libro, no por eso implicaría que fuese el autor, ya que es imprescindible —aunque no fácil— diferenciar el yo real del poeta del yo ficticio de su protagonista.

Ante la prohibición, el arcipreste mensajero desborda su pesadumbre en un estilo que parodia el típico lamento de la poesía épica.[27] "Llorando de sus ojos", "con ravia en coraçón", descubre en lágrimas y palabras, junto al mensaje, su aceptación del pecado. Muy ortodoxamente prohibía la orden de don Gil.

[25] Zahareas, *op. cit.,* pp. 105-112 para un muy interesante y perspicaz análisis de la Cántica.

[26] Lecoy, *op. cit.,* 232-236 sobre el problema del amancebamiento clerical en Castilla.

[27] Zahareas, *op. cit.,* p. 108 y particularmente Deyermond, *op. cit.,* 74-75.

que casado nin clérigo de toda Talavera
que non toviés manceba casada nin soltera:
cualquier que la toviés descomulgado era.

(1694)

Nada puede descubrir más agudamente el quebranto de "toda la clerecía" que el triste estado de su moral y la completa confusión de valores éticos y religiosos.

Cuando, reunidos en la capilla, aconseja el deán que se apele al rey, porque son ellos "sus naturales", confunde lastimosamente lo que es de César con lo que es de Dios. Ni el rey tiene poder de levantar una excomunión, ni es pensable que Dios permita que se prefiera el amor carnal a la dignidad religiosa. Como siempre, *monachatus non est pietas,* y para el deán su estado religioso es un servicio secular, en el cual rentas y prebendas son sinónimos de una dignidad que siente tan mundana como su mundano amor. Para quien de la religión desecha el grano y toma la paja, la caridad es letra muerta; para quien ignora los valores del espíritu, el amor concupiscente es el bien más preciado del único mundo que parece conocer. Cómo no ha de repetir entonces, y con grave dolor, el lamento de la *Consultatio:* "Nobis enim dimittere quoniam suave".

Este *quoniam suave* dio lugar a una diferencia de opiniones entre Menéndez Pidal y Lecoy.[28] Para don Ramón el acento recae en *suave,* denominación goliarda de la barragana; para Lecoy *quoniam* conlleva el valor sustantivo, con un significado que aparece ya en la *Consultatio,* y que luego la *Erotica verba* definirá como "la nature de la femme". La disensión entre ambos eruditos puede ejemplificar esa necesidad crítica de encontrar para cada palabra un sentido preciso, y sólo uno. Bien hizo notar Wilhelm [29] que la poesía erótica en latín, desde el siglo XII había abierto las compuertas poéticas a una ambigüedad sin precedentes; y bien sabe el asiduo lector de Juan Ruiz cuánto gusta nuestro poeta de yuxtaponer diferentes connotaciones semánticas en sus palabras. No creo que sea muy difícil pensar que un arte que se deleita en tan ambiguo juego prefiera no determinar dónde recae el acento, identificando así *suave* y *quoniam.* La pirueta verbal es picaresca, pero el sentido en nada cambia, ya que de perderse una de ellas se perdía la misma cosa.

Cumplidamente apuntan ambos críticos que la expresión pro-

[28] Lecoy, *op. cit.,* pp. 231-232, y Menéndez Pidal, *Poesía juglares ca...,* p. 207 y en ella especialmente la nota 1.
[29] Wilhelm, *op. cit.,* p. 127.

viene del Salmo 124: *psallite nomine ejus, quoniam suavis.* En vista de esto, me parece que poco importa dirimir la cuestión del valor sustantival, puesto que quien dice tales palabras está recordando las bíblicas:

> Load a Dios, porque Dios es bueno,
> regocijáos en su nombre, porque es dulce.

Póngase el acento donde se quiera, al abdicar de *quoniam suavis,* estos clérigos abdican de su dulce regocijo. Refiérase a la concubina o a su sexo, el *ethos* de la expresión no varía, de pensar ésta desde el Salmo. Si el dulce nombre de Dios se hace dulce nombre del amor carnal, el verso nos ha llevado hasta las cisternas de la *religio amoris.* Siempre podremos decirnos que el procedimiento, por ser común en la tradición poética medieval, no habría de tener mayor trascendencia, ni implicaría necesariamente una blasfemia. Por cierto, no creo que el poeta se entretenga en escribir porque sí blasfemias jocosas; pero me parece que en boca de quien la pone la expresión puede apuntar más allá de la tradicional irreverencia.

A través del discurso del deán, Juan Ruiz nos hace penetrar en una tradición poética que desde hacía más de dos siglos estaba ejercitando en su erótica la sugestiva gama expresiva de la religión cristiana. En las quejas del tesorero, que siguen a las del deán, el poeta nos interna en otra tradición, donde también había arraigado, menos crudamente pero acaso más peligrosa, la *religio amoris:*

> Dexaré a Talavera e irm' he a Oropesa
> ante que la partir de toda la mi mesa;
>
> ca nunca tan leal fue Blancaflor a Flores
> ni es agora Tristán con todos sus amores,
> que faze muchas vezes rematar los ardores:
> e si la m' parto ¡nunca me dexarán dolores!
>
> (1702-1703)

El religioso no vacila en abandonar su tierra y sus deberes por un amor cuya naturaleza pecaminosa se escuda bajo el relumbrón de la virtud de famosos amantes corteses. Flores y Blancaflor eran conocidos en España desde fines del siglo XIII, pero a juzgar por ese "agora" Tristán y sus amores acababan de cobrar en Castilla cierta tardía actualidad. A mi juicio, no es por azar que el poeta, buen conocedor de enamorados ejemplares, haya elegido

aquí al amante arquetípico de un *fin amor* adúltero, divinizado en una pasión que fue su vida, su muerte y su destino. Porque Tristán e Isolda aún viven en nosotros, perpetuamente hermosos, acaso no notemos que "todos sus amores" no son menos culpables que los de *quoniam suave.* Para la moral cristiana Tristán es un adúltero traidor, cuya vida —tal como la del clérigo tesorero— no tuvo como guía luz más alta que la dudosa penumbra de una pasión pecadora. No sería por la virtud del leal amor cortés que el Canciller de Ayala se arrepintió de haberse recreado en la lectura de

> libros de devaneos e mentiras probadas
> Amadís, Lanzalote e burlas asacadas,
> en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas.
> *(Rimado de Palacio,* 162)

En el tercer discurso de la Cántica Juan Ruiz equipara el amor del clérigo amancebado al de los finos amantes. Al fin de cuentas, el ídolo cortés no difiere de *quoniam suave,* en todos y en cualquiera de sus sentidos.

Con el "chantre Sancho Muñoz", el último en hablar, arribamos al ápice de una lujuria, tanto más descarada, cuánto más engañosa:

> En mantener omne huérfana obra es de piedat,
> a las vibdas otrossí, esto es cosa con verdat;
> porque si el arçobispo tien que es cosa de maldat
> dexemos nos a las buenas e a las malas vos tornat.
> (1707)

En nombre de la caridad, el clérigo lujurioso pretende disfrazar hipócritamente su loco amor bajo la cobertura virtuosa del amor cristiano. Bien sabría él, como Trotaconventos, que "de la buena palabra págase la vezindat". A su vez, el protagonista del libro no se diferencia del tesorero, que bajo la corteza del amor cortés esconde el meollo lujurioso, ni del deán, que ha hecho de *quoniam suave* el sumo bien de un mundo que halla en ella la meta de su placer.

A través del mismo deán los amores de los clérigos son equiparados, no ya a los de la literatura, sino al amor más famoso de la realidad contemporánea de Castilla. Quiere el deán apelar al rey, quien en tiempos del arzobispo Don Gil de Albornoz era Alfonso Onceno, porque "de más que sabe el rey que todos somos carnales" (1697 c). En boca de un religioso la afirmación de

tal carnalidad y la defensa de sus derechos descubren, desde el comienzo del discurso, una forma de vida que haciendo escarnio de la caridad cristiana, es ejemplo de inmoralidad. El escarnio culminará en las palabras del último discurso, cuando la caridad se usa para tapujar realidades vergonzantes. Pero en la declaración del deán se pone en ridículo no solamente la mancebía de los clérigos, sino también la de un rey que de sobra sabe que todos, como él, son "carnales". ¿Será excesivo sentir aquí crítica tan burlona como rebozada? Si el león de Castilla y los lujuriosos clérigos de Talavera no difieren en su carnalidad, tampoco será distinta la exaltada amante del rey de las menospreciadas concubinas clericales. A la postre, Leonor de Guzmán, Isoldas y barraganas de clérigos viven, en distintos estados, igual realidad ética. Bien ha dicho el poeta que tal amor "por todo el mundo se usa e se faz" (14d).

Mientras Juan Ruiz consideraba los amores reales bajo la traviesa luz de su ironía, cierto contemporáneo suyo, Rodrigo Yáñez, al escribir el *Poema de Alfonso Onceno*[30] en loa de su rey, esfuma el aspecto pecaminoso de estos amores en alabanza no por lo cortés, más cristiana:

E Dios por su piedad
le dio muy noble figura,
e cumplióla de bondad
e de muy gran fermosura
e dióle seso e sabençia
e de rasson la conmplió,
de graçia e de parençia,
flor de quantas omne vio.
Sennora de gran nobleza,
contra Dios muy omildosa,
quita de mal e uilesa,

[30] La fecha del *Poema de Alfonso XI* es un problema que Diego Catalán ha ido estudiando en una serie de trabajos, modificando en cada uno de acuerdo con nuevas evidencias textuales sus conclusiones previas: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo* (Madrid, 1953); *Un prosista anónimo del siglo XIV* (La Laguna, 1955); "La historiografía en verso y prosa de Alfonso XI a la luz de nuevos textos: prioridad de la *Crónica* respecto a la *Gran Crónica*", *Anuario de Estudios Medievales*, II (1965), 257-301. El nombre de Rodrigo Yáñez que aparece en la copla 1841 podría ser el del copista; Catalán lo acepta como autor, en contra de la mayoría de la opinión crítica. Respecto a la fecha todo parece apuntar a que el poema fue escrito antes de la muerte del rey (1350).

apurada commo rosa.
Aquesta muy noble flor
siempre nombrada será,
su bondad e valor
por espejo fincará.

(Poema de Alfonso Onceno, 370-373)

Con la gracia y hasta el beneplácito divino se espeja en la amante del rey todo un compendio de perfecciones físicas y espirituales. Dios extremó por amor al rey su bondad, al ennoblecerlo con el amor de la más noble flor de las flores. Concubinato por gracia de Dios:

e como Dios Padre fue dar
al amor muy gran noblesa.
Porque lo mucho amó,
sobre quantas cosas son,
el amor Dios estremó
e lo conplió de rasón.

(381-382)

Porque "omne que non ha amor/ nunca puede bien faser", el poeta escribe la obligada y convencional alabanza al amor cortés, fuente de todo placer y de toda virtud (383-384). Deslumbrado, no acierta a "contar del amor la su noblesa", y en su deslumbramiento nos descubre, casi al desgaire, la espina de la rosa; porque ese amor tan noble del "noble rey sin vileza",

a los reis faz olvidar
los regnos e su ualía.

(385)

El deán de Talavera también olvida por el dulce amor de su manceba, su estado y dignidad.

En el *Poema de Alfonso Onceno* hay cierta alusión al determinismo divino y astral en la vida humana y en el destino amoroso:

Todos deuen entender
los que ouieren recaudo,
que lo que Dios quiere faser,
que ya es profetisado.
E Dios Padre da ventura
a todos por su bondad

e pónelos en altura
como es su piedad.
Como el omne es nado
Dios le da luego guarida,
a las duennas da estado
e como pasen su vida.
E Dios Padre ennobleció
una duenna de gran altura,
esta sennora nasçió
en planeta de ventura.

(366-369)

Delicada manera de excusar los ilícitos amores; bajo lo "que ya es profetisado", la ventura de Dios y del planeta —Venus sería su estrella—, no cabe mucho lugar para que medre el libre albedrío. No por casualidad debe haber comenzado Rodrigo Yáñez la alabanza de los muy nobles amores del rey, excusando a los amantes de toda responsabilidad.

También el determinismo planetario gobierna el mundo del "buen amor":

Los antiguos estrólogos dizen en la ciencia
de la estrología, una buena sabiencia,
que el omne, quando nace, luego en su nacencia
el signo en que nace le juzgan por sentencia.

Esto diz Tolomeo, e dízelo Platón,
otros muchos maestros en este acuerdo son:
qual es el ascendente e la costelación
del que nace, tal es su fado e su don.

Muchos ay que trabajan siempre por clerezía,
desprenden grandes tiempos, espienden gran quantía;
en cabo saben poco, que su fado les guía:
non pueden desmentir a la estrología;

otros entran en orden por salvar las sus almas;
otros toman esfuerço en querer usar armas;
otros sirven señores con las sus manos amas:
pero muchos de aquestos dan en tierra de palmas;

non acaban en orden nin son más cavalleros,
nin an mercet de señores, nin an de sus dineros.
¿Por qué puede ser esto? Creo ser verdaderos,
según natural curso, los dichos estrelleros.

(123-127)

Sin entrar en el debatido problema de la ortodoxia o heterodoxia de todo el pasaje (115-154),[31] es evidente que la ausencia a toda alusión al libre albedrío, parece apuntar a una misma idea: la impotencia del hombre ante la realidad erótica. Aun cuando se trae a cuenta la fe católica se refiere el poeta más a lo que "Dios quiere fazer" en su omnipotencia, que a lo que el hombre puede hacer desde su libre voluntad, para revocar así su sino planetario (140). Recordemos, sin embargo, que el pasaje no implica una demostración doctrinal con el fin de iluminarnos sobre lo que quizá es el más fundamental de los problemas éticos: la responsabilidad humana. Al llegar a la estrofa 152 entendemos que toda la argumentación, puesta en boca del protagonista, ha tenido por fin convencernos de que él no es responsable de su destino amoroso:

> muchos nacen en Venus, que lo más de su vida
> es amar las mujeres, nunca se les olvida;
> trabajan e afanan mucho e sin medida
> e los más non recabdan la cosa más querida;
>
> en este signo atal creo que yo nací:
> siempre puné en servir dueñas que conocí;
> el bien que me fezieron no l' desagradecí:
> a muchas serví mucho que nada acabecí.
>
> Como quier que he provado mi signo ser atal:
> en servir a las dueñas punar e non en ál.
>
> (152-154)

Tal como en el *Poema de Alfonso Onceno,* sigue ahora la supuesta —y ya discutida— alabanza al amor, porque "muchas nobleza ha en el que a dueñas sirve" (155). Temática semejante, en lo que respecta al determinismo astral, aparece en el *Roman*

[31] Américo Castro, *España en su historia* (Buenos Aires, 1948), p. 408 y nota 1; Deyermond, "The Greeks, the Romans..." 88-91; Otis Green, *op. cit.,* vol. II, pp. 219-223; Lecoy, *op. cit.,* pp. 188-194; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age. Première Partie: Les Themes et les Genres* (Rennes, 1949), p. 361, nota 79; María Rosa Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces. The Book of Good Love and the Celestina* (Urbana, 1961), p. 36; Ian Michael, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*" en *"Libro de buen amor Studies"*, pp. 188-190; Julio Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita, Estudio artístico* (Madrid, 1906), pp. 111-112; Pierre Ullman, "Stanzas 140-150 of the *Libro de buen amor*", *PMLA,* LXXIX (1964), 200-205; Zahareas, *op. cit.,* pp. 193-197.

de la Rose, y en éste, como en nuestro libro, termina ordenándolo todo la divina Providencia:

> Mais de cet monde l'ordenance,
> Que Deus, par sa grant pourveance,
> Vost establir e ordener,
> Ce couvient il a fin mener.
> *(Roman de la Rose,* 17499)

Ya antes de esta declaración Jean de Meun había opuesto al fatalismo astrológico la doctrina ortodoxa tradicional (17070 y sig.), al subrayar que el hombre puede modificar su suerte gracias al uso de la razón, factor determinante de su libre albedrío. Nada semejante se encuentra en el libro de Juan Ruiz; el poeta, consistente con su omisión del libre albedrío, excluye de sus consideraciones la razón humana. La ausencia de los dos factores que aseguran, junto con la libertad, la responsabilidad del hombre, parece índice revelador, no de una concepción determinista en el pensamiento del poeta, pero sí de la naturaleza de un protagonista que se escuda en tales razones.

Naturalmente, el loco amante no está regido por la razón, y preso en las redes de su *cupiditas,* ha perdido su libre albedrío. Si "todos somos carnales" y nada más que carnales, si el hombre sólo se mueve según *natura* —y lo que es más, según una naturaleza viciada por el pecado original— nada tiene de extraordinario creer que sean "verdaderos, según natural curso, los dichos estrelleros". No es Juan Ruiz quien es "determinista", sino el amante quien está "determinado", loco y prèso, por haber perdido la capacidad de moverse en un plano diferente del regido por la implacable ley ciega de su hado. Todo lo cual monta a decir que desde su razón oscurecida, el protagonista quiere convencernos de que no es culpable de actos ordenados por Venus. Exquisita ironía del poeta. Las palabras que en labios del amante son excusa, revelan la verdadera condición de quien se entrega a los amores venusinos.

Coinciden en la Venus medieval *cupiditas,* planeta y diosa. Propio del lector moderno será tratar de separar conceptualmente estas tres dimensiones, pero en la Edad Media "es muy dudoso que, por lo general, la cuestión admitiese una respuesta precisa... No implica esto que el poeta cristiano creyera en el dios porque creía en el planeta, sino que las tres cosas —el planeta visible en el cielo, la fuente de influencia en el destino y el dios, eran concebidos, por lo común, como una unidad. Y no he en-

contrado evidencia alguna de que los teólogos se sintiesen intranquilos por tal estado de cosas".[32]

Santo Tomás trató muy claramente la cuestión *(Suma Teológica* I, CXV, art. 4): en lo que concierne al mundo físico la influencia astral es indudable. Porque las esferas celestes afectan nuestro cuerpo, pueden afectar nuestras facultades superiores. Aunque no una necesidad generan una propensión, que puede ser resistida; de modo tal que el hombre cuerdo logra vencer la mala inclinación de su sino planetario. Pero, como nota Santo Tomás, más frecuente es que la mala inclinación no se resista, porque la gran parte de los hombres no son cuerdos. Entonces, en lo que respecta al comportamiento de la mayoría, las predicciones astrológicas resultan acertadas.[33] Ahora bien, y sin salir de la ortodoxia y entrar en heterodoxos determinismos, ¿es de pensar que este sembrador de "avena loca" bajo el signo de Venus es uno de esos pocos hombres cuerdos, que virtuosamente logran resistir las viles propensiones de su signo? Si sólo somos carnales nuestro señor es de este mundo, y nuestro destino y el de nuestros amores están regidos por Venus: estrella, lujuria y diosa.

La literatura erótica en el siglo xv español, llevará el tema del amante despojado de su libre albedrío al centro mismo de su poesía; para Juan Ruiz la cuestión ya parece zanjada: la libertad y la razón no cuentan porque con el entendimiento obseso en su apetito, el amante está preso. El pasaje se prolonga en la estrofa 166; entre los lazos del hábito amoroso aprietan el ovillo de estas prisiones "el fado e la suerte". Claro está, quien ande atado al mundo sublunar, atado está a la rueda de la Fortuna.

Es la Fortuna, desde Boecio, la fluctuante inestabilidad característica de la realidad contingente, es decir, del orden natural del mundo físico. Algunos ejemplos iconográficos de este motivo, en manuscritos del siglo xiv del *Roman de la Rose,* muestran la estrecha relación que veía el pensamiento medieval entre la fortuna y el amor. En uno de estos manuscritos, el de Valencia, se encuentra una reveladora ilustración de la "ambigua isla de la

[32] C. S. Lewis. *The Discarded Image* (Cambridge, 1964), pp. 104-105.

[33] Santo Tomás, *Sum. Theol.* I, 115, 4: "Plures hominum sequuntur passiones quae sunt motus sensitivi appetitus, ad quas cooperari possunt corpora caelestia; pauci autem sunt sapientes qui hujusmodi passionibus resistunt. Et ideo astrologi, ut in pluribus vera possunt praedicare et maxime autem in communi, non autem in speciali, quia nihil prohibet aliquem hominem per liberum arbitrium passionibus resistere".

Fortuna". Al hacer el análisis de su iconografía, John Fleming aclara algunos problemas que no son ajenos a la temática de nuestro libro, porque esta ambigua isla —concebida por un ilustrador del siglo del Arcipreste— es, justamente, el ámbito del loco "buen amor". El artista del manuscrito de Valencia ha llenado,

> clara e inequívocamente, toda su composición con íconos del amor sexual. Y lo ha hecho de tal modo que no pueden caber dudas de que consideraba este amor como uno de los bienes de la Fortuna... Bañándose en las dos corrientes de la Fortuna están varios de sus devotos. En las aguas claras, en lugar deleitoso... están aquellos a quienes la Fortuna les es propicia. Revolcándose en aguas turbias están los menos afortunados... La implicación es idéntica a la que tienen los reyes de la rueda de la Fortuna, en el segundo plano: la vida en este reino es totalmente inestable. Y así es el amor, porque en realidad la vida erótica no es otra cosa que una especie de sujeción a la Fortuna. En la playa, cerca de los afortunados bañistas cabalga un Cupido algo insólito. Montado en corcel alado, con un pie en forma de zarpa..., Cupido alienta con promesas a sus Amantes a los placeres del baño. Del otro lado, armado de tremenda espada sarracena, en vez de su acostumbrada maza, acecha el Peligro, entre las afiladas rocas y malas hierbas de la más tenebrosa aflicción.[34]

La miniatura glosa el texto del *Roman,* pero podría bien glosar la concepción del Amor en nuestro libro. El nexo entre la Fortuna y el amor del Arcipreste, pasión obviamente carnal en constante búsqueda de placer, se hace clara. Ímpetu erótico no domeñado por la razón, pertenece al orden de lo contingente y está, por lo tanto, sometido a las imprevisibles e ilusorias vicisitudes de la Fortuna. Que sea ella buena o mala poco importa, como poco importa el éxito o el fracaso de los devaneos amorosos, porque todo esto es meramente ilusorio. Hombre que se entregue al mundo de lo contingente —y el loco amor lo es en altísimo grado— deviene esclavo de la Fortuna. Para ser libre es preciso dar las espaldas a los halagos de la materia: poder, dinero, loco amor... La iconografía medieval ilustra con abundantes ejemplos el encadenamiento a la simbólica rueda,[35] y el sentido del

[34] John Fleming, *The Roman de la Rose, A Study in Allegory and Iconography* (Princeton, 1969), pp. 125-126; en el apéndice final, la ilustración 31.

[35] Pierre Courcelle, *La Consolation de la Philosophie dans la tradi-*

símbolo es siempre igual: la esclavitud en las prisiones de lo contingente.

De nuestra *natura vitiata,* del fatalismo astral, de la rueda de la Fortuna hay un solo modo posible de salvación, la eficaz intervención divina. Así nuestro poeta al hablar de la influencia de los astros y de los avatares de la suerte, nos ofrece idéntico argumento:

> Yo creo los estrólogos verdat naturalmente:
> pero Dios que crió natura y acidente
> puédelos demudar y fazer otramente:
> segúnd la fe católica yo desto só creyente.
>
> (140)

> Muchas vezes la ventura con su fuerça e poder
> a muchos omnes non dexa su propósito fazer:
> por esto anda el mundo en levantar e en caer;
> Dios e el trabajo grande pueden los fados vençer;
>
> ayúdale la ventura al que bien quiere guiar,
> e a muchos es contraria; puédelos mal estorvar;
> el trabajo e los fados suélense acompañar,
> pero sin Dios todo esto non puede aprovechar.
>
> (692-693)

La "Cántica contra Fortuna" del final del libro ha sido referida a la suerte adversa que habría llevado al Arcipreste a su supuesto encarcelamiento entre muros de piedra. A la luz de todo lo dicho, pareciera más acertado relacionarla con las prisiones del loco amor:

> Ventura astrosa,
> cruel, enojosa,
> captiva, mesquina,
> ¿por qué eres sañosa
> contra mí?, ¡tan dañosa
> e tan falsa vezina!
>
> Non sé escrevir
> nin puedo dezir
> la coita estraña
> que me fazes sofrir:
> con deseo bevir
> en tormenta tamaña.
>
> (1685-1686)

---

tion littéraire (Paris, 1967); siempre útil Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature* (Cambridge, Mass., 1927).

No difieren en mucho Fortuna y Don Amor; ambos son crueles, ensañados, dañosos y, sobre todo, falsos. Nada tan lógico, ya que rigen los dos el mismo orden de cosas, y quien sea esclavo del Amor, siervo será de la Fortuna. En las mundanales tempestades de su deseo vive en cuitas y pesares, de los que pide lo libre menos esquiva suerte (1688). Pero lo que desea de la Fortuna es muy diferente del ruego a María. Aquí quiere salir de tribulación para lograr algo definido en términos similares a los que definen un amor que siempre ha tenido como fin el placer venusino. Quien siempre se ha quejado de ser desventurado amante, repite aquí su constante deseo:

> Fasta oy, todavía
> mantovist porfía
> en me maltraer:
> faze ya cortesía
> e dame alegría
> gasajado e plazer.
>
> (1687)

Los *bona temporalia* de un doñeador alegre y no bien avisado de a dónde lo llevan sus naturales inclinaciones es ahora, como ha sido siempre para el protagonista del libro, el placer. Lo que desea no ha de ser muy diferente del estado de los venturosos bañistas de la ilustración del *Roman,* aún inconscientes del Peligro acechante en la ambigua isla de la Fortuna, con su no menos ambiguo Amor. Como los cantares de ciegos y escolares y la "Cántica de los clérigos de Talavera", está esta composición desgajada estructuralmente del resto de la obra, pero tiene sentido dentro del pensamiento que emerge del libro todo. Lo que dice el Arcipreste en ella es en esencia lo mismo que ha dicho ya a la diosa del amor. Es hora, pues, de que nos acerquemos a sus altares.

4. *Parodia* y religio amoris

Al subrayar la vena paródica de Juan Ruiz la crítica hizo uno de sus aportes más fecundos. A lo largo de toda la obra los ejemplos de parodia se multiplican. Para A. D. Deyermond las "únicas conclusiones que podemos derivar con seguridad de las evidencias reunidas sobre el uso del elemento paródico en el *Libro de buen amor* es que para Juan Ruiz la parodia no es sólo

una técnica literaria conveniente, sino un modo de ver el mundo, y que quizá esta paródica visión del mundo —derivada de la tradición goliarda, pero de mayor alcance— puede dar cuenta en algo de la ambigüedad y de los cambiantes planos de lo real en su obra, tantas veces atribuidos a influencia árabe o judía".[36] Acaso sea posible mirar las cosas desde otro punto de vista, y en vez de preguntarse si la visión paródica del mundo afecta la de la realidad, revertir los términos y preguntarse si no será esa realidad, la del ambiguo "buen amor", lo que quizá pueda dar cuenta de lo paródico.

Como es sabido la parodia estaba bien arraigada en la literatura medieval, tanto latina como vernácula; no falta algún caso en Gonzalo de Berceo y sobran testimonios en la lírica galaico-portuguesa.[37] Cierto es que con Juan Ruiz el cauce se desborda, y creo que la inundación ocurre porque su visión del mundo la reclama. Ya hemos visto la ambigüedad del "buen amor" y pronto veremos las prácticas de su *religio amoris*, cosa que, como dice el poeta, por todo el mundo "se usa e se faz". Entonces desde la ambigüedad de ese amor, desde la ambigüedad de una religión erótica que engañosamente mimetiza la cristiana, el Arcipreste contempla paródicamente un mundo donde, al fin de cuentas, todo es parodia.

En su estudio sobre las Cánticas de serranas, Pierre Le Gentil sostiene que Juan Ruiz parodiaba todo lo relacionado al loco amor.[38] Deyermond nos pone entonces en guardia, previniéndonos de que así como las parodias religiosas no implican hostilidad a la religión, tampoco las de la poesía amorosa tienen que implicar necesariamente hostilidad al amor cortés o a ningún otro modo de amor profano.[39] En este punto, tal vez convenga preguntarse no solamente de qué tipo de parodia se trata, sino cómo funciona. En el libro del Arcipreste la mayor parte de las parodias son religiosas o de la literatura erótica. ¿Será acaso por

[36] Deyermond, "Some Aspects of Parody...", p. 77.

[37] Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán*, vv. 203 ss.; para la galaico portuguesa además de la tercera parte de mi estudio es oportuno consultar C. P. Bagley, "*Cantigas de Amor* and *Cantigas de Amigo*", *Bull. of Hisp. Studies*, XLII (1965), 241-252 y Frank R. Holliday, "The Frontiers of Love and Satire in Galician-Portuguese Medieval Lyric", *Bull. of Hisp. Studies* XXXVIII (1961), pp. 34-42.

[38] Le Gentil, *La Poésie Lyrique...*, I, pp. 543-550: "A propos des Cánticas de Serrana de l'Archipretre de Hita", *Wort und Text: Festchrift fur Fritz Schalk* (Frankfurt, 1963), 133-141.

[39] Deyermond, "Some Aspects of Parody...", p. 77.

ventura? La poesía amorosa parodiaba en serio la realidad cristiana; entonces ¿cómo ridiculizar la *religio amoris* sino parodiando en broma su religión? Así como en el primer ejemplo del libro veo que la parodia apunta a la ambigüedad de un amor que se reviste de nombre religioso, en el resto del libro no hallo pauta alguna de parodia religiosa cristiana y sí de parodia de la *religio amoris,* que es naturalmente parodia religiosa, pero de una religión falsa.

Al hacer uso de la parodia religiosa y de la parodia de la literatura erótica, el poeta está parodiando una misma realidad. Justo es pensar que para él la parodia no es simple técnica literaria, porque parece propio de quien ve el mundo desde la *religio amoris,* que ella determine su modo de poetizar. De ahí nace la ambigüedad y los planos cambiantes de una realidad ambigua; porque, consciente o inconscientemente, todo poeta al confrontar la tensión de ese mundo ha confrontado, junto a una realidad literaria, una metafísica; y desde esa tensión proyecta al yo poético en ambas realidades. Por supuesto cada poeta sentirá a su modo el conflicto, pocos se mostrarán más conscientes que Juan Ruiz de la dicotomía entre la realidad artística y la ética, o más alertas a la ambigüedad de un ficticio yo literario que vive la autobiografía del amante universal. Real, porque todo el mundo lo hace, y literario, porque su obra es literatura e inspirada en literatura, el mundo del "buen amor" es la pura ambigüedad donde el Juan Ruiz real crea y hace vivir el yo ficticio de sus criaturas literarias: Juan Ruiz falso —Arcipreste doñeador— Don Melón de la Huerta. El poeta no se encarna en ninguna de esas voces; lo que él nos diga deberá oírse en el modo en que ha hecho sonar el timbre de todas ellas.

El yo ficticio más importante de la obra es, naturalmente, el del enamorado. Sigamos pues sus pasos desde el principio. En su primera aventura, a fuer de amante cortés, se enamora de señora entre señoras, muy guardada y muy discreta. La historia sigue el típico desarrollo de tantos amores corteses, en los cuales el amante pierde los favores de su dama debido a la ponzoñosa lengua de los sempiternos maldicientes. En la Cantiga de Alfonso XI hemos escuchado la respuesta típica del enamorado en cuita: "non creades, mi señora, el maldecir de las gentes". Es de suponer que el amante es inocente y el mezclador infame, y es de esperar que el buen entendimiento de la dama sepa descubrir la verdad. Tal es la historia repetida por el yo poético de innumerables canciones de amor. Lo peculiar del genio de Juan Ruiz

es hacer que sus personajes revelen la naturaleza de las cosas al hacerlos vivir una situación típica, que requiere acciones y palabras determinadas; y hacer que la situación se revierta en bufonería burlesca, porque las palabras y las acciones son exactamente lo contrario de lo convencional y deseable. Aquí Juan Ruiz pone en juego la inteligencia de la señora para revelar el mal juego... del amante. La dueña es sutil, y de sobra entiende que los propósitos del "calumniado" no son otros que lo dicho por los supuestos calumniadores: él se "loava della como de buena caça" (94 a). La calumnia es la verdad, y el amante ha sido desenmascarado. En realidad, el poeta hace que el engañador se desenmascare a sí mismo:

> arredróse de mí, fízome el juego maña;
> aquel es engañado quien cuida que engaña:
> de esto fiz troba, de tristeza tanmaña.
>
> (103)

Notemos aquí el esbozo de parodia burlona; la poesía de la cuita amorosa se hace "troba de tristeza" por el fracaso del engaño. No es el moralizador sino el mismo protagonista quien nos está diciendo que el trovador de la noble amada es, en verdad, cazador de codiciada presa. Perdida la caza, ha llegado el momento de arrepentirse; y, en apariencia, ¡qué arrepentimiento tan cristiano!,

> Como diz Salomón, e dize la verdat,
> que las cosas del mundo todas son vanidat:
> todas son passaderas, vanse con la edat,
> salvo amor de Dios todas son liviandat.
>
> (105)

Nuevamente Juan Ruiz nos presenta una situación ejemplar: el arquetípico pasaje de *cupiditas* a *caritas,* tras el fracaso del amor humano, y nuevamente se trastoca la imagen (106): el protagonista pone en descubierto su propia vanidad. Ha usado el lenguaje de *caritas,* el del verdadero buen amor, para excusarse de seguir persiguiendo presa que no ha de cobrar. Entonces, sin abdicar en absoluto del amor profano, queda libre de embarcarse en más promisoria aventura; muy pronto se nos hace entender que si la primera fue "vanidat provada" (106c), aún más vana es la segunda. En varios sentidos ambas aventuras son antitéticas. Lo único que no cambia es la natuzaleza del amante

y, claro está, la de su amor. La dama no es ya noble, cuerda, mesurada, llena de recato y entendimiento, sino villana "non santa mas...sandia" (112c). El mensajero es la contrafigura de la mensajería fiel y engaña a su amigo, conquistando para sí la presa:

a un mi compañero: sópome el clavo echar;
él comió la vianda e a mí fazié rumiar.

(113 c-d)

¡Dios confonda mensajero
tan presto e tan ligero!
¡Non medre Dios conejero
que la caça assí aduz!

(120)

Ya que el amor es cuestión de saciar el hambre cazando el conejo, entre lobos y zorros anda el juego. Rapaces e hipócritas los dos, el amante y su mensajero están cortados con la misma tijera. Si uno es cazador hambriento y el otro cazador saciado, ambos son la negación de sus respectivos arquetipos. Como cuadra a la antítesis, la presa es carne villana: "panadera tomé por entendedera"; y la canción de amor se hace "troba caçurra (114a). Si el canto de "fin amor" era la forma más noble de poesía amorosa, las trovas cazurras de acuerdo a las *Siete Partidas*,[40] son "palabras que se dicen sobre razones feas e sin pro, que son fermosas nin apuestas al que las habla". Al elegir el modo poético más vil, Juan Ruiz nos sugiere muy claramente la calidad de estas razones de amor, tan "sin pro" como sus tres personajes.

En los amores a la Cruz panadera la religión del amor cobra proporciones por lo disparatadas, comiquísimas. Quien ha usado como pretexto para arrepentirse del amor a mujer discreta la vanidad del amor mundano visto desde el divino, termina ahora usando el más sagrado de los símbolos —en realidad, el símbolo por excelencia de la cristiandad— para hablar de una amada villana y sandía. A la par que la palabra religiosa se vuelve erótica, los versos eróticos destiñen tinte procaz. Muy acertadamente Zahareas nota la dicotomía desde la mención de la antinomia "santa-sandía".[41] Desde ese momento entramos de lleno en abismal antítesis entre la condición espiritual más alta y la más degradada. No por lo santo, por lo loco "cruziaba" el enamorado.

[40] Citado por Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...*, p. 231.
[41] Zahareas, *op. cit.*, p. 76.

En la misma palabra que recuerda la Pasión de Cristo el poeta sugiere el supremo ridículo de la pasión de un monigote, que al compararse a Jesús, más que blasfemar, se ridiculiza. El amante está enclavado a la estrafalaria pasión de "cruziar" por una falsa Cruz.

> Mis ojos no verán luz
> pues perdido he a Cruz.
>
> ¿Cruz? ¡cruzada! Panadera
> tomé por entendedera:
> tomé senda por carrera
> como haz el andaluz
>
> (115-116)

Sin la Santa Cruz el alma humana hubiese quedado por siempre ciega a la luz de la verdad, y exiliada para siempre de la luz del Paraíso. Tal dice el amante de quien le resultó Cruz de perdición y engaño. Una vez más el poeta pone en boca del adorador la propia burla. Como "haz el andaluz", todo lo ha exagerado desmesuradamente. A un amor donde la Cruz es loca, la dama panadera, el amor cacería y la amada conejo, bien cuadra la "troba caçurra".

Como cumple al cristiano, ante la Cruz se santigua y, reverente, se humilla. Pero su devoción no alcanza merced alguna de la Cruz sandía, en tanto su compañero logra adorarla de tan cerca, que sería oportuno entender en esta Cruz todos los varios sentidos de "quoniam suave":

> Quando la Cruz veía, yo siempre me omillava,
> santiguávame a ella doquier que la fallava;
> el compañón de cerca en la Cruz adorava;
> del mal de la Cruzada yo non me reguardava.
>
> (121)

Hinchándolos socarronamente, Juan Ruiz ha puesto los tópicos de la *religio amoris* en vil poesía cazurra. Ahora hará que el tópico de tan hinchado, estalle; entonces la redoma de la alquimia cortés se derrama, y podemos ver el producto de su metamorfosis. El trovador hizo y hará de su arte piedra filosofal que, usando la palabra de la realidad religiosa, transforma la erótica en una realidad exaltada; Juan Ruiz revierte el proceso y, Midas al revés, al tocar ese oro falso lo devuelve a su antigua y genuina naturaleza. El oro se desnuda en metal vil: tras la palabra de

la religión del amor se tapuja la procacidad. Hemos aludido ya a cierta cantiga de Alfonso X, en la cual una soldadera comparaba su pasión sexual con la Pasión de Jesús. Como la de la soldadera alfonsí, la pasión carnal de nuestro enamorado se compara a la del Señor. Tal como el divino Amante, el amante loco es escarnecido, burlado y enclavado a la Cruz (112-113). Acaso para completar el paralelismo, sea acertado ver con Zahareas, en el amigo traidor, al Judas del enamorado. Pero lo que ahora importa es la verdadera naturaleza de esta Cruz. La burla no se detiene en la adoración a una Cruz falsa. Acaso el poeta la haya hecho panadera, para dar lugar a otro juego de palabras; el mensajero

> fizos' de la Cruz privado:
> a mí dio rumiar salvado,
> él comió el pan más duz.
>
> (118)

Todo cristiano sabe que en la Cruz y en el comer "el pan más duz" radica su salvación, porque en ellos está el cuerpo y la divinidad de su Señor. Es justo que después de identificar la Cruz con una panadera, se identifique su cuerpo con el más dulce de los panes. Sin embargo, muy especial comunión es ésta. Quien come la divinizada carne de la Cruz es un "conejero". Y, a no dudar, cazó y comió el conejo. Muy bien puede tener razón Spitzer al entender aquí el vocablo con el sentido sexual harto frecuente de "connim, connil" en francés medieval,[42] tanto más cuanto en el verso 121c "compañón" y "adorar" parecen sugerir la misma cosa. Hasta hoy día la primera acepción de "compañón" no es, precisamente, "compañero"; y como ya indicó Cejador, *ad-orar* puede significar besar (llevar a la boca). Si tal es el caso, "el compañón de cerca en la Cruz adorava" es uno de los versos más disparatadamente cómicos y, sin muy sutiles rebozos, más crudamente sexuales de nuestra poesía erótica. El "pan más duz", y la Cruz adorada no sólo son panadera loca; más precisamente, el centro de su divinidad, y de toda la devoción del amante es aquello que logra "adorar" el "compañón".

La crudeza es propia de la cazurrería, pero lo propio de Juan Ruiz es haber usado de la vileza de la cazurrería para sugerir en dónde acaba y a lo que monta la pasión del amante cortés. Para eso pone en juego todo el ritual de la *religio amoris*, con la cui-

[42] Spitzer, "En torno...", nota 27, p. 141.

ta, el servicio amoroso, la adoración a la amada divinizada y hasta el detalle de la imprescindible mensajería; y a todos y a cada uno ridiculiza. Cuando los venerados tópicos convergen en la estrofa 121, y gracias al mismísimo uso del lenguaje religioso —que como el del amante arquetípico el suyo calca "a lo profano"—, el poeta termina de abrir la corteza del preciado fruto y entonces se muestra el meollo soez.

La primera aventura de amor, el comentario sobre la vanidad del mundo y el valor incomparable del amor a Dios, y la historia de la Cruz, donde la lujuria usa cazurramente los símbolos del amor divino, forman una unidad cuyo significado es la progresiva denigración de un amante loco. Ahora el escaldado amante pasa a excusar sus actos y fracasos en la necesidad de su signo astral. Puesto que su vida transcurre en el servicio amoroso a las mujeres y "non en ál", infiere por experiencia que es Venus regla y ley de su existir. Como ya ha cuidado establecer a cuanto monta el valor de tal servicio, el poeta introduce ahora la ya comentada alabanza al amor cortés, que resulta fina parodia de la auténtica loa convencional; tras ella llega la glosa sobre la verdadera naturaleza del amor.

Para ese entonces el doñear se ha hecho hábito, y siguiendo su hado, "por aver solaz bueno del amor con amada", comienza su tercera aventura, la cual, como la primera, tiene por objeto dama señoril (166-167). En este punto nos da el poeta, por vez primera, el retrato ideal de la amada cortés:

> dueña de buen linaje e de mucha nobleza,
> todo saber de dueña sabe con sotileza,
> cuerda e de buen seso, non sabe de vileza,
> muchas dueñas e otras de buen saber las veza;
>
> de talla muy apuesta, de gesto, amorosa;
> loçana, doñeguil, plazentera, fermosa,
> cortés e mesurada, falaguera, donosa,
> graciosa e donable: amor en toda cosa.
>
> (168-169)

¿Por qué repite aquí el Arcipreste versos que muy probablemente hubiera escrito antes para hablar de Doña Endrina (581)?[43] Nadie podría pensar que un poeta sin par por la riqueza de su

[43] Corominas, comentario a estrofa 169: "Repite ahí los versos 581 a b c (y un d) que había seguramente escrito ya en fecha anterior" (p. 112).

vocabulario, por el irrestañable caudal imaginativo de su verbo y de su verso, haya repetido una estrofa por pereza o inspiración menguada. Veremos ya que en Juan Ruiz la repetición de ciertos versos, como la de ciertos motivos, puede ser muy significativa. La estrofa 169 condensa el ideal de la amada cortés. Tras oírla uno se prepara a presenciar la historia de un amor y una amada nobles. Conociendo a nuestro poeta no es de sorprenderse que la presencia del arquetipo se deba a la necesidad de deshacerlo. El retrato de la amada ideal cumple idéntica función que la loa al amor cortés; ambos están aquí para ser ridiculizados en la verdad de su mentira.

A pesar de toda la nobleza y la intachable virtud de este espejo de señoras, amarla monta a la locura de sembrar en la arena:

> Por amor desta dueña fiz trobas e cantares,
> sembré avena loca ribera del Henares;
> verdat es lo que dizen los antigos retráeres:
> quien en arenal siembra non trilla pegujares.
>
> (170)

En cuanto oímos hablar a la muy cumplida señora empezamos a comprender el porqué del retrato ideal. El amante le había enviado como prendas de amor "¡non paños e non cintas, non cuentas nin sartal, nin sortijas nin mitas...!" tal vez tan sólo sus cantigas [44] (171). La dama parece interesada en exceso en dones más sustanciales.

El enamorado nos dice, por su parte, que al rechazar sus prendas de amor la señora "fuxó de avoleza" (172a), habiéndole acontecido a él con ella como "al ladrón que entrava a furtar", y queriendo engañar con halagos al mastín que guardaba la casa, le echó pan en vez de carne. El perro avisado rechaza el pan, porque no traicionaría a su señor "por una poca vianda" (174-178). El ladrón es el enamorado; la amada el mastín; y los cantares de amor son tales como el pan engañoso, que ahogaría a quien lo comiese. El discurso del perro al rechazar el pan es paralelo al de la dama al no aceptar las cantigas del amante.

[44] Corominas, comentario a 171 c: "Quizá negación por antífrasis: afirmación enfática: 'no (sólo) eso sino mucho más'... Quizá dé sólo a entender que le dio un regalo, diferente de todo esto..." Acaso negación, sólo le dio las cantigas, pues como bien sabemos y también ha visto Corominas, el protagonista del libro no es muy liberal, salvo en lo que a sus versos respecta.

Pero, curiosa diferencia, las razones del mastín suenan más convincentes, más sinceras y menos interesadas que las de la noble y pía señora:

> Non quiso recebirlo, bien fuxo de avoleza,
> fizo de mí bavieca; diz: "non muestran pereza
> los omnes en dar poco por tomar gran riqueza;
> levadlo e le dezit que mal mercar no es franqueza.
>
> Non perderé yo a Dios nin al su paraíso
> por pecado del mundo, que es sombra de aliso:
> non só yo tan sin seso que si algo he priso...,
> quien toma deve dar: dízelo sabio enviso"
>
> (172-173)

La sátira a la señora interesada en regalos de valía no es desconocida en la lírica galaico-portuguesa. Pero no conozco yo caso en que a esta sátira se una la excusa del amor a Dios. Tal conjunción hace el sarcasmo muchísimo más agudo. En su hipocresía, la que "non sabe de vileza" usa razones éticamente justas para encubrir su codicia. Magistral en la burla, Juan Ruiz nos descubre la perfecta villanía de quien fuera presentada como perfecta señora cortés. Al cerrar sus religiosas razones con el tajante "quien toma debe dar", hace del amor cosa de toma y daca. La amada virtuosa es aquella cuya venalidad pone en trueque hasta el amor a Dios, a cambio de un pecado en atrayente aderezo. No es difícil comprender que de grado perdería ella a Dios y su paraíso, entregando sus dones a quien supiera comprarlos con prenda más convincente que 'trobas e cantares". Entonces el pecado podría hacerse palatable, y sustancial su "sombra de aliso". Entre una hipócrita venal, tapujada de religiosidad y nobleza, y un amante poeta, que usa el canto de amor a modo de cebo de caza, anda el juego del buen amor cortés. La amada ideal y su enamorado: tal para cual.

El poeta ya nos ha mostrado en práctica el destino y la naturaleza del amante y sus amores. Ha llegado el momento oportuno para que entre en escena el mismo Amor. Desde su frustración, el protagonista lo recibe con sañudo ataque. Ya hablaremos más detenidamente de su discurso. Por ahora detengámonos en la larga tirada sobre los pecados capitales, porque ese Amor consigo siempre trae los mortales pecados (217 a). No nos asombre que, en vez de infante con alas, se aparezca aquí "omne gran, fermoso, mesurado"; la iconografía medieval solía prefe-

rir a la imagen del travieso niño alejandrino la de un señor hermoso y fuerte y principesco.[45] Así aparece en el libro de Juan Ruiz, tanto aquí como en su llegada triunfal cual "grand emperante" (1245 a).

Varias cosas son de notar, y la crítica las ha notado para interpretarlas de distintos modos.[46] Juan Ruiz ennumera ocho pecados, en vez de los siete tradicionales, y pone a la cabeza de todos la "codicia", cuando por lo general suele pensarse que tal lugar cabe a la soberbia. En realidad, coexistían en el medioevo dos tradiciones; en ambas los siete pecados brotaban como ramas de un árbol, llamado a veces Árbol del Mal o del Viejo Adán, y en alguna ocasión Árbol de la Muerte. En sus raíces está el pecado radical, que si muy a menudo es la soberbia, en otros casos lo es *cupiditas*.[47] Me parece muy significativo que el autor anónimo que dio el nombre de Árbol de la Muerte al de los siete pecados haya puesto en sus raíces la *cupiditas*. Juan Ruiz acompaña la mención de cada pecado con continuas alusiones a la muerte [48] y, tal como esta tradición, hace de la "cobdicia" la raíz de los otros siete. Es natural que Juan Ruiz prefiriera la tradición que consideraba el mal radical la de *cupiditas* (de la cual deriva, por supuesto, su "cobdicia").

[45] Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1962), pp. 101-104.

[46] Comparar, por ejemplo, el trabajo reciente de Zahareas, pp. 114-120, con el tradicional, y siempre útil, de Lecoy, pp. 172-179.

[47] "Hugues de Saint-Victor (1096-1141), le *De fructibus carnis et spiritus,* ou l'auteur nous décrit un Arbre, l'Arbre du Mal ou du Vieil Adam, qui a pour racine l'orgueil". "L'arbre du Mal de Hugues lui même subit la transformation et nous le voyons réapparaitre par example dans un text didactique français, mais qui connut en Europe une fortune considérable, ayant cette pour racine la convoitise. Il s'agit du fameux *Miroir du Monde* ... et dont s'inspira si fortement le redacteur de la *Somme le Roi.* L'auteur inconnu de cette oeuvre remarquable nous parle lui aussi d'un arbre, qu'il nomme l'Arbre de la Mort, a qui il donne la convoitise pour racine et dont les sept branches sont *li VII. visce capital,* ce qui fait un total de huit péchés" (Lecoy, *op. cit.,* p. 174, 175). Ver también Mâle, *op. cit.,* p. 107: "El autor (de la *Somme le Roi)* comienza mostrando los dos árboles, el del mal y el del bien, pero con mayor sabiduría en lo que concierne a la naturaleza humana da al amor, o sea a la caridad, como raíz del árbol del bien, y a *cupiditas,* el deseo, como raíz del otro". El amor carnal como causa de todos los pecados mortales es ampliamente tratado por el Arcipreste de Talavera en la primera parte de su *Corbacho* (Cap. XXX-XXXVIII).

[48] Ver el excelente estudio de Roger M. Walker, *"Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa.* Love, Sin, and Death in the *Libro de buen amor"* en *"Libro de buen amor" Studies,* pp. 240-242.

Y digo "prefiriera", porque me parece evidente que el poeta eligió entre las dos tradiciones, ya que tenía que conocer la otra, puesto que aparece en un libro que le era muy familiar, y del cual tomó más de un préstamo, cuando lo juzgó oportuno. En este *Libro de Alexandre* la soberbia está a la cabeza *(Libro de Alex.,* 2345-50):

> Estos son VII uicios que dizen principales
> .....
> Todos estos tiene la soberbia legados,
> todos son sos ministros que traen sus mandados:
> Ella es la reyna, ellos son sus criados,
> A todos VII los tienen ricamente doctrinados.
>
> Por esto enna cuenta non es ella echada,
> porque es de los uicios emperadriz llamada:
> Ella les da a todos gobierno e posada,
> por yguar con estos es cosa desaguisada.

Tal vez las razones que llevaron al autor del *Alexandre* a hacer de la soberbia la "emperatriz" de todos los crímenes, no difieren de las que hicieron que el Arcipreste eligiese entronizar en la raíz del mal a la codicia. Con mucha perspicacia, Ian Michael ha hecho notar que la falta que finalmente condena al "rey de los griegos, un soberuioso barón" es una soberbia semejante a la de Lucifer *(Libro de Alex.,* 2327): el príncipe de los hombres cae por idéntica falta que el príncipe angélico.[49] Al detenerse en la soberbia, el autor del *Alexandre* discurre en términos generales sobre el pecado que domina a su protagonista, para poner en evidencia las consecuencias de ese pecado. Ahora bien, en nuestro libro, Amor destruye "cuerpo y alma" de quien lo sigue (197 c), Amor da a las almas "muerte perdurable" (399 ab), Amor tal como el infierno traga "almas, cuerpos e algos" (400 b). Este Amor infernal es rey y señor de un protagonista cuya vida está dominada por obsesivo deseo de "fembra plazentera". Claro está entonces que Amor no es otro que *cupiditas* personificada. Ambos traen consigo todos los demás pecados, porque ambos son, en el fondo, una y la misma cosa:

[49] Ian Michael, *The Treatment of Classical Material in the "Libro de Alexandre"* (Manchester, 1970), pp. 265-266.

Contigo siempre traes los mortales pecados:
con mucha de cobdicia, los omnes engañados;
fázesles cobdiciar e ser muy denodados,
passar los mandamientos que de Dios fueron dados.

De todos los pecados es raíz la cobdicia;
es tu fija mayor; tu mayordoma, ambicia:
esta es tu alférez, e tu casa oficia;
esta destruye el mundo, sostienta la justicia.

(217-218)

Los siete pecados hacen morada en el Amor, traidor alevoso (219-220 a); la codicia planea sus traiciones "con palabras muy dulces, con gesto engañador" para luego matar a quien ha prendido entre sus redes, "de muerte sopitaña"; Amor pícaro y de mala ralea, en su *cupiditas* fabrica la trampa de Satán:

en todo eres cuquero e de mala picaña:
quien tu cobdicia tiene, el pecado lo engaña.

(222 c-d)

Así como el autor del *Alexandre* se detuvo en la soberbia porque tal cumplía a la naturaleza de su protagonista, Juan Ruiz se detiene en la *cupiditas,* encubierta en las dulces palabras del "buen amor", bajo cuya tutela, llámesela Amor o Venus o "fembra plazentera" o Trotaconventos, vive el protagonista la sed de su codicia, siempre engañando, siempre engañado. La elección del pecado radical no podía ser más acertada artísticamente. A la vez, la elección del poeta penetra en la médula misma de la ética cristiana. Ya lo había dicho San Pablo: "Radix enim omnium malorum est cupiditas" (I *Tim.,* VI, 16); dando a *cupiditas* sentido mucho más amplio que el erótico: ella es el amor a todos los bienes mundanos. Porque *cupiditas* es la perversión y la negación de *caritas,* su amor es el pecado supremo contra un Dios que es Amor. En la religión de Cristo todo pecado deriva de un amor falsamente concebido, puesto que solamente se puede pecar contra el verdadero Amor por falta, exceso o perversión del amor. Nada tiene de exagerado o irónico que Juan Ruiz viera en un Amor que es *Cupiditas* la raíz de todos los males. A su modo —que no puede ser solemne, porque su protagonista mal podría hablar desde las alturas de Virgilio— el Arcipreste nos dice lo que dijo Dante, cuando edificó su Purgatorio de acuerdo a todas las formas del amor pecaminoso, para encerrar allí los siete pecados mortales:

Ni al Creador ni a su Criatura
nunca el amor faltó —muy bien se sabe—
sea ya por instinto o por natura.

Lo natural no incurre en falta grave,
y el otro puede errar por mal objeto,
o vigor que lo exceda o menoscabe.

Si los bienes primeros busca recto,
y en los segundos guarda su mesura,
el solaz que se encuentra no es defecto.

Mas si se tuerce al mal, o no procura
seguir el bien con toda su eficiencia
obra contra el Creador la criatura.

Piensa, entonces, como amor debe ser
de toda virtud sola semilla,
de los pecados todos la simiente.

(Divina Comedia, Purg., XVII)

Juan Ruiz ejemplifica la codicia a través de la conocida fábula del perro, que al ver en el agua el reflejo de la carne que llevaba en la boca la dejó caer "por la sombra mintrosa e por su cuidar vano" (227). Así "por la cobdicia pierde el omne el bien que tiene" (225 a), así se pierde el hombre en la engañosa *cupiditas* del "buen amor", mentiroso reflejo que semeja lo que no es. Tal vez valga la pena hacer notar que la *cobdicia* es aquí considerada en su sentido más amplio. Las estrofas que preceden esta fábula ejemplifican el poder destructor de la *cupiditas* lujuriosa en la destrucción de Troya, acarreada por el deseo de "servir" a la codiciada Elena (223), y luego en los egipcios exterminados por negarse a aceptar el Dios de Moisés en su pueblo elegido se ejemplifica el poder mortal de una *cupiditas* que ciega el alma humana a la voluntad divina (224). La fuerza destructora de una *cupiditas* lujuriosa y que niega a Dios, proviene del poder engañador de la *cupiditas* rapaz; entonces el poeta nos cuenta la fábula del alano.

Al llegar al pecado de la acidia, el poeta se detiene largamente en ilustrar la hipocresía, internándose en larga amplificación, con dos ejemplos (entre ellos el más largo de todo el libro). A mi juicio es inútil deducir que el carácter burlón, el tono divertido, el indudable "gusto" con que se poetiza lo atrevido y lo pintoresco y, sobre todo, el hecho de que no existan

aquí paralelos exactos en el detalle entre los ejemplos y las situaciones ejemplificadas, sean pauta del dudoso intento didáctico del poeta. Ni enseña bien el aburrido, ni el propósito del libro es sermonear escolástico, ni falta claridad en las relaciones generales entre los ejemplos y lo ejemplificado. Me parece muy significativo que el poeta demuestre tanta preocupación por la hipocresía. Casi no se detiene más que un momento en decir "otrosy con acidia traes ipocresia", emparedando así la acidia entre una estrofa que repite el engaño y las malas artes de un Amor que mata alma y cuerpo (318), y los engaños y malas artes de los hipócritas. Y es que a quien ve el mundo desde el falso "buen amor", hipócritamente revestido de buena palabra, la hipocresía impone su omnipresente realidad. Ya hemos visto en la "Cántica de los Clérigos de Talavera" cómo la máscara más eficaz de la lujuria es la hipócrita pretensión de caridad, esa "santidad fingida" de que hablaría Erasmo. También hemos presenciado en el ideal de la amada cortés la hipócrita venalidad. El Amor, el "buen amor" del protagonista, el "buen amor" que es Trotaconventos y todas sus tercerías, son todos hipocresía consumada: parecer lo que no es y revestir de palabra noble una naturaleza vil. La hipocresía de la Serpiente fue instrumento de la tentación original, porque ella es, por excelencia, el arma del Diablo. Muy sutilmente, Juan Ruiz ha estado preparando la revelación de Satán en el Amor. Al llegar a la hipocresía, introduce una serie de motivos que van sugiriendo, más o menos encubiertamente, un descubrimiento que se hace explícito tras la larga *amplificatio*. Veamos, pues, el proceso.

> Otrossí con acidia traes ipocresía,
> andas con gran simpleza pensando pletesía;
> pensando estás triste, tu ojo non se erzía;
> do vees la fermosa oteas con raposía.
>
> De quanto bien predicas non fazes dello cosa
> engañas todo el mundo con palabra fermosa;
> quieres lo que el lobo querié de la raposa.
>
> (319-320)

No bien se menciona la hipocresía, se la une a la conducta amorosa; la acidia [50] del triste es la del hipócrita: el ojo solapa-

[50] Cuando el Arcipreste escribe "pensando estás triste" se refiere a la acidia, que más que pereza implica tristeza, melancolía. El autor sugiere que esta melancolía además de ser pecaminosa es hipócrita *cupi-*

damente rapaz, la prédica de un bien que se ignora en obras, y por fin, la primera alusión al lobo. Luego sigue la larga parodia jurídica, que pone en juego al lobo y al zorro, dos hipócritas acabados, en un juicio donde se hace befa de la justicia. Naturalmente la codicia que "sostienta la justicia" es raíz de todo esto. Originalísima y amena es la parodia.[51] Junto a la evidente intención de "dar solaz", bien se nos da a entender que en un mundo de hipócritas rapaces y mentirosos no hay que esperar justicia alguna. Además, el cuento nos conduce a una definición significativa del Amor:

> Tal eres como el Lobo: retraes lo que fazes,
> estrañas a los otros el lodo en que yazes;
> eres mal enemigo a todos quantos plazes:
> fablas con gran simpleza porque muchos enlazes.
>
> (372)

El mal enemigo que hipócritamente enlaza es "como el Lobo". No querría aventurarme en el peligroso trance de buscar un símbolo en cada hoja y en cada flor de un capitel medieval,[52] pero tampoco querría olvidar que pudiera haberlo. Por un lado, el lobo parece haber tenido connotaciones demoníacas, y por otro, es la terrible bestialidad de los pecados maliciosos, como el fraude, la falsificación, la traición y la hipocresía.[53] En lo que respecta al libro del Arcipreste, al terminar la diatriba contra el Amor, recurre la imagen del lobo (que ya no se refiere al de la parodia jurídica), y junto a él el poder destructor, mortal, enemigo de Dios, engañoso e hipócrita de un Amor que es, muy explícitamente, figura del demonio:

---

ditas (319 c-d). La pereza es tratada por Don Amor, pero como cuadra a la naturaleza de su magisterio, el "enssiemplo de los dos perezosos que querían cassar con una dueña" (457-467) no involucra una verdad ética; tanto éste como los otros ejemplos de Don Amor tienen por fin ilustrar burlonamente lo que debe evitarse si uno quiere tener fortuna en amores.

[51] Lecoy, *op. cit.*

[52] Mâle, *op. cit.*, pp. 46-63.

[53] Juan Nogues, "Estudios sobre el *Roman de Renard*—Su relación con los cuentos españoles y extranjeros", *Acta Salamanticensia*, IX (Salamanca, 1956), pp. 13-14; Dorothy L. Sayers en su comentario a la traducción al inglés de la Divina Comedia, *Hell (L'Inferno)*, Penguin Classics (Baltimore, 1969), p. 75 y mapas del Octavo Círculo del Infierno "Los pecados del Lobo" en pp. 180 y 264.

das muerte perdurable a las almas que fieres
das muchos enemigos al cuerpo que rehieres,
fazes perder la fama al que más, Amor, dieres:
a Dios e a los omnes pierde el que más quieres;

destrúes las personas, los averes astragas,
almas, cuerpo e algos como uerco los tragas,
de todos tus vassallos fazes necios hadragas;
prometes grandes cosas, poco e tarde pagas.

(399-400)

Manera as de diablo: adoquier que tu mores
. . . . . .
trayes los omnes ciegos que oyen tus loores.

(405-a-d)

Toda maldat del mundo e toda pestilencia
sobra la falsa lengua, mintrosa parecencia,
dezir palabras dulces que trayen abenencia,
e fazer malas obras e tener malquerencia.

(417)

So la piel ovejuna trayes dientes de lobo,
al que una vez travas liévastelo en robo;
matas al que más quieres, del bien eres encobo.

(420)

También Trotaconventos-Buen Amor es lobo mensajero "vieja como diablo/ que dio a su amigo mal consejo e mal cabo" (1453 a-b):

Si recabdó o non la buena mensajera,
vínome muy alegre, dixom', de la primera:
"El que al lobo embía, ¡alafé!, carne espera".

(1328)

Puede que el símil del lobo no tenga mayores connotaciones simbólicas, pero de tenerlas reforzaría una idea clara. La hipocresía del Amor es verdadera imagen de la hipocresía del Enemigo, por la cual perdió el hombre la inmortalidad de su cuerpo, la inocencia de su alma y la bienaventuranza del Edén. Entonces, ¿cómo no ha de ser el Amor la raíz de todos los pecados, si es la causa del pecado original?

La hipocresía se ejemplifica por segunda vez en el Amor mismo, quien en saya de clérigo licencioso va rezando las horas

canónicas de su lujuria. Todo el episodio está introducido por la estrofa que lo compara al Lobo que "enlaza" engañando con dulce hablar (372). Puesto que el Amor hipócrita es la contrafigura del verdadero, puesto que *cupiditas* es la antítesis de *caritas,* a la afirmación de la hipocresía del Amor sigue la negación absoluta de su caridad:

> A obras de piadat tú nunca paras mientes,
> non visitas los presos nin quieres ver dolientes
> sinon solteros, sanos, mancebos e valientes.
> Si loçanas encuentras, fáblasles entre dientes.
>
> (373)

Desde este preámbulo se nos anuncia la absoluta perversión del buen amor verdadero en una parodia donde es trastrocado el sentido de la palabra del mundo de *caritas,* poniéndola al servicio de la *cupiditas* más desaforada. No he de analizar en detalle las horas canónicas del libro del Arcipreste [54] porque, de seguir el texto con las atinadas aclaraciones de Joan Corominas,[55] el lector puede entender su sentido sin mayores dificultades. Sin embargo, quisiera que prestásemos atención a algunas cuestiones no tanto oscuras, sino oscurecidas. Se ha notado, muy acertadamente, que esta jornada erótica es un condensado arte de seducir.[56] No falta aquí el clérigo lascivo: Amor es figura de todos sus seguidores, de los cuales es epítome ejemplar el protagonista del libro; salvo que éste las más de las veces fracasa, y el clérigo Don Amor siempre triunfa. Presente está también la necesaria celestina, en todo el libro instrumento, por excelencia, de seducción. Naturalmente, no pueden faltar las múltiples presas de una concupiscencia que no discrimina entre manjares, ya que carne que ve, apetece.

El protagonista está describiendo la conducta de un Amor que vitupera, y al hacerlo nos descubre lo vituperable de la suya. No creo que por eso se enturbie el sentido del ataque. Éste es irónico únicamente porque está puesto en boca de quien habla desde la frustración y no desde la virtud; llegado el momento quien vio bien claro el oprobio de tal jornada no vacilará en seguir por idéntica huella. Pero, ¿qué mejor modo de revelar la

[54] Lecoy, *op. cit.,* pp. 214-226; Otis Green, "On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours", *Hispanic Review,* XXi (1958), 13 y sig.; Zahareas, que en este caso sigue de cerca a Green, *op. cit.,* pp. 93-99.

[55] Corominas, p. 162-164, comentario a 374 y ss.

[56] Zahareas, *op. cit.,* p. 96.

esencial hipocresía del "buen amor" que poner en evidencia a un hipócrita, cuando éste condena en el Amor la propia hipocresía? El protagonista, que pronto recibirá de grado las instrucciones de su Señor, sabe muy bien que no las necesita; si después de oírlas él lo reconoce (576-577), antes de oírlas lo reconocemos nosotros.

En la aventura de Cruz vimos el uso y abuso del lenguaje sagrado referido a un amor deleznable; en el tercer amorío se perfiló la hipocresía venal fingiendo santidad. Ahora vemos al Amor denigrar al verdadero Amor, abandonando a quienes necesitan amoroso cuidado y solazándose entre los que odian la paz y hallan en el vicio su regocijo (374 a-c). Al presentarnos el Amor en guisa de clérigo el poeta logra acumular, en una sola imagen, rica mina de sugestiones. El protagonista del libro, epítome de todos los enamorados locos, es clérigo; en el cortejo triunfal del Amor la clerecía se distinguirá por su papel predominante entre los más fieles y entusiastas vasallos del gran emperador. Debe haber contribuido a tal caracterización del Amor el hecho de que Juan Ruiz, perteneciendo a la *respublica clericorum,* haya estado familiarizado con la liturgia cristiana y con la tradición goliarda. Pero muy bien puede ocurrir que el poeta esté apuntando a una verdad hondamente sencilla. Si la caridad no puede estar ausente de la vida de ningún cristiano, cualquiera que fuese su condición; la vida del religioso debe ser espejo y ejemplo de caridad.

Siglos después de Juan Ruiz, y en vena muy diferente, un eclesiástico español, iluminado por Erasmo y por el espectáculo de una religiosidad pervertida y corruptora, habla de estos clérigos que "presumen de inocentes corderos y se portan como lobos voraces" sobrepasando "en lubricidad a todos los galanes".[57] Muchos años antes que Juan Ruiz, el autor del *Alexandre,* en uno de los contados pasajes originales de su libro —las críticas sobre la moral de la sociedad de su tiempo (1805-30)—, se detiene particularmente en la inmoralidad de la clerecía, entre cuyos miembros el poeta se incluye (1824 a):

> Clérigos e calonges, çertas e las mongías,
> non andan a derechas, por las çapatas mías,
> Mal pecado todos andan en trauersías:
> Por ende a derechas non uerán las sus sermonías.
>
> (1822)

[57] Juan de Maldonado, *Pastor bonus* (1529), citado por Marcel Bataillon, *Erasmo y España* (México, 1950), I, p. 389.

Somos siempre los clérigos errados e uiçiosos
(1824 a)

El pecado de la clerecía contagia el resto de la sociedad; si los religiosos fuesen dignos no serían los príncipes crueles, "nen ueriemos los otros a tantos de pesares" (1823). Si son ejemplo de vicio en general, lo son en particular de mancebía:

Cuemo non an los caualleros dulda de los perlados
Casan connas parientas, andan descaminados,
fazen malas rebueltas casadas con casados,
somos por tales cosas de Dios desasperados.

(Libro de Alex., 1826)

Nuestro Arcipreste no ensombrece el ceño en condena austera, pero condena con su risa. Y porque esa risa, aunque burlona, no es amarga, alguien ha pensado que el poeta ni acentúa el pecado ni pretende vituperarlo con seriedad. Me pregunto si vituperio más eficaz ha de ser siempre ascético y si el pesimismo sombrío es pauta segura de moral cristiana. Ridiculizar el pecado de un amor ridículo, irónica y burlonamente descubrir el plomo de un ídolo dorado; reírse y hacer que nos riamos de lo risible, me parece hazaña artística muy ardua, pero no éticamente dudosa. Cuando el poeta parodia, preguntémonos lo que parodia y de qué se burla. No es él quien habla; él hace hablar. Si la palabra sagrada se acomoda en su libro a la intención más profana, no es a la suya, sino a las intenciones del loco amor y del loco amante, que la acomoda Juan Ruiz.

En su libro la religión del amor no está tan elaborada como en aquellos que la toman en serio; pero su presencia es evidente desde las primeras aventuras hasta la formidable apoteosis del Señor Amor. Ya veremos cómo la *religio amoris* parodió en serio la religión cristiana, para así enaltecer el amor humano, divinizándolo. En estas parodias religiosas no se ridiculiza al Amor, se lo exalta; no se hace burla de los amantes, se los ennoblece, tanto en su dolor como en su esperanza. En cambio la burla es desenfrenada en la obra de Juan Ruiz. Sus parodias religiosas ridiculizan al Amor y al amante, y no al rito cristiano, el cual hiperbólica e idolátricamente solían calcar poetas y, tal vez, enamorados. Se podría pensar —y se ha pensado— que por ser la parodia religiosa tan común y a menudo tan inconsecuente en la literatura medieval, tampoco aquí tiene mayor significado que cómica distensión. Por otra parte, se ha podido entender tal pa-

rodia como irreverencia divertida pero no mal intencionada de lo religioso. Para mí caben pocas dudas de que lo que parodia el *Libro de buen amor* entraña un ataque, si no malintencionado, por lo menos peligroso a la religión de Cristo. Tal ataque proviene de una idolatría que concibió un Dios del Amor diferente del Dios que es Amor, y no por cierto del poeta, que en su parodia expone esa idolatría para reírse de ella. Esperemos que el lector curioso lea, por ejemplo, "Los siete gozos de Amor" que Rodríguez del Padrón calcó sobre los de Santa María, o "Las liciones de Job, apropiadas a sus pasiones del amor" del siempre desesperado Garci Sánchez de Badajoz; si luego los compara a las parodias de Juan Ruiz notará muy claramente la diferencia fundamental entre ambos modos de parodiar. "Parodia" es un rótulo que tal como el de "amor cortés", abarca realidades muy diferentes. Hagamos con ambos la misma cosa; sin desecharlos por omnicomprensivos evitemos confusiones distinguiendo cómo funcionan en sus muchos contextos literarios. En este caso, si no distinguimos la divergencia de propósitos en el parodiar, confundiríamos inevitablemente el espíritu que lo inspira.

Y ahora escuchemos las horas canónicas de Don Amor, clérigo. Es de noche, y el religioso comienza su jornada exclamando, muy ritualmente: *"In noctibus extollite"*... (manus vestras in sancta).[58] Sólo que él levantará las manos no en petición a Dios, sino a su amiga, en cuya busca va. Ya comenzada la visita, aumenta la intensidad de la identificación idólatra: "Señor, mis labios abrirás..." para cantar a la amada y despertarla, "para que oiga nuestros ruegos" (374-375). La exalta, llamándola aurora del día, y tras la alabanza gana su beneplácito con cumplido *"miserere mei"* (Deus) (376). Notemos que, en realidad, lo que está haciendo el seductor no es diferente de lo que había hecho el frustrado amante de la Cruz loca. Tampoco se diferencia quien en la estrofa 377 ruega a su trotaconventos diciéndole *"Deus, in nomine tuo"* (salvum me fac) de quien suplica a Trotaconventos que lo salve llevando a buen puerto sus deseos y de quien ha de llamarla "Buen Amor".

En las estrofas 377-78, la amada comienza a perder individualidad, ya que puede ser, indiscriminadamente, de diferente condición social. Según sea ésta, diferirá el lugar de la cita; porque lo que es apropiado a la hidalga, no lo es a la plebeya. Claro

[58] Lo citado entre paréntesis es la continuación del Salmo, que Juan Ruiz no escribe, pero que naturalmente tiene muy en cuenta.

que lo apropiado sólo se refiere al lugar y no al amor; puesto que a ambas les espera igual destino. De ser la mujer simple villana:

> que la lieve por agua e dé a todo cima:
> va en achaque de agua verte la mala esquima.
> (377 c-d)

De sobra es sabido que quien va en busca de ciertas aguas se le vierte, y hasta se le rompe el cántaro. Tópico internacional, es bien conocido en la poesía tradicional española:

> Fui por agua a tal sazón
> que corrió mi triste hado,
> traigo el cántaro quebrado
> y partido el corazón.
> .....
> Dexo el cántaro quebrado,
> vengo sin agua corrida,
> mi libertad es perdida
> y el corazón cativado;
> ¡ay, qué caro me ha costado
> agua de la fuente fría;
> pues de amores vengo herida! [59]

Claro que dejar el cántaro quebrado y dar "a todo cima" implican para nuestro clérigo una y la misma cosa. De sobra conoce el eufemismo apropiado para la doncella hidalga: [60]

> E si es tal que non osa andar por las callejas
> que la lieve a las huertas por las rosas bermejas.
> (378 a-b)

Así como quien va por agua vuelve con el cántaro roto, quien va al rosal se le deshoja la rosa:

> Niña, viña, peral y habar
> malo es de guardar.
>
> Levantéme, oh madre,
> mañanica frida,
> fui a cortar la rosa,
> la rosa florida.
> Malo es de guardar.

[59] Alonso y Blecua, *Antología*..., p. 41.
[60] Ver nota al verso 378b donde Corominas comenta muy agudas observaciones de Gillet.

Levantéme, oh madre,
mañanica clara,
fui a cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía;
díle yo un cordone,
díle yo mi cinta.
Malo es de guardar

Viñadero malo
prenda me demanda
díle yo un cordone,
díle yo mi banda.
Malo es de guardar.[61]

Así llegamos al huerto del "buen amor". Siendo el Amor quien es, es el suyo el jardín de la Serpiente:

si cree la bavieca sus dichos e consejas,
quod Eva triste trahet quimcumque vult: redruejas.
(378 c-d)

Quien vaya a este huerto "por las rosas bermejas" recogerá lo que Eva del pecado original. El dorado fruto del árbol del amor es, en verdad, "mal sazonado, tardío" [62] y desechable: ¡dulce aroma de la manzana del "buen amor"!, "mas ante pudre" que cualquier fruto de la tierra. Si la parodia de Juan Ruiz fuera, verdaderamente, una "Misa del Amor" o una parodia religiosa más o menos irreverente, estos versos serían impensables. En este punto, el propósito y el espíritu de su parodia se hacen transparentes.

En las dos estrofas siguientes, en idéntica tónica que la anterior, el poeta sigue haciendo uso del lenguaje religioso, no ya para imitar la palabra engañosa de la *religio amoris* del amante, sino para descubrir su mentira:

E si es dueña tu amiga que desto non se compone,
tu católica allá cata manera que la trastorne;

[61] Alonso y Blecua, *Antología...*, p. 15.
[62] Ver nota de Corominas a 378 d.

os, lingua, mens la envade, seso con ardor pospone:
va la dueña a la tercia, en caridat *legem pone.*

(379)

Seducir, trastornar, enloquecer: éste es, justamente, el oficio de Trotaconventos, "por su sotil anzuelo, / que quantas siguié, tantas ivan por ell' al suelo" (1573 c-d). Ya trastornada por Buen amor, está presta su víctima a trastornar la caridad, en ley del "buen amor".

Ha llegado la hora de la misa. Juan Ruiz ríe hasta en el sarcasmo, pero hay carcajadas de doble filo:

Tú vas luego a la iglesia por le dezir tu razón,
más que por oír la misa nin ganar de Dios perdón:
quieres la missa de novios sin gloria e sin razón,
coxqueas al dar la ofrenda, bien trotas al comendón.

(380)

El clérigo va a la misa llevado por su lujuria; no le interesa ni la caridad de Dios (380b) ni el acto de caridad personal en la colecta (380d). Para él lo único que cuenta es "la misa de novios", la que no tiene gloria ni razón. ¿Puede pedirse mayor claridad por parte del poeta?

Juan Ruiz, al continuar su parodia, retoma el tono con que la comenzó; pero si alguna duda cabía de la naturaleza de su protagonista —y pocas podían caber—, a estas alturas todas se han desvanecido. Cuanto diga éste de ahora en adelante, sabemos que viene de quien trueca el fruto de sus amores en míseras redruejas. Por lo tanto, ha de trocar la palabra sagrada en sacrilegio lascivo. La misa ha terminado, y llega la hora de cantar en el oficio de la sexta el Salmo 118, inspirado y nobilísimo elogio de la ley de Dios. Comienza: *"In verbum* tuum" para ¡"cuánto amar"! la palabra de su señora. Porque en el Salmo este *quomodo dilexi* se refiere a "legem tuam, Domine" es evidente que a nuestro clérigo la palabra de la mujer le merece igual respeto e igual amor que la divina; claro está, porque a ninguna de las dos respeta en absoluto; para él la palabra, todas las palabras, sagradas o profanas, son simples instrumentos de su lujuria. El divino salterio sigue sonando entre sus manos con voluptuosas cuerdas de guitarra: "Lámpara sobre mis pasos, tu palabra, luz sobre mi ruta" reza el Salmo, mientras jura el clérigo ¡por su tonsura! que *"lucerna pedibus meis"* es su señora (381-382).

Entramos en la nona, y entonces la *"Mirabilia"* del testimonio divino se refiere a la inminencia de testimonios muy distintos (383 a-b). Por fin su hipócrita elocuencia ha convencido a "la bavieca", quien de ser luz divina pasa a ser doña Fulana. Cruda y objetivamente, cualquiera, porque cualquiera da lo mismo. La amada Doña Fulana cita ahora el Salmo, aceptando así la ley "divina":

> "gressus meos dirige"; responde doña Fulana:
> "Justus est, Domine"; tañe a nona la campana.
> (383 c-d)

Aceptada la ley de tal Señor, tañen lúbricos instrumentos (384 a-b), y a su son, hasta pasadas las vísperas, él logra que quede allí la dueña; claro está que "con la verga de su virtud" (384 c-d). Es de suponer que aun aquellos que hayan pasado por alto las difusas connotaciones sexuales de ciertos versos, no pueden menos que entender ahora a dónde fue a parar la música de los instrumentos musicales en la serenata de prima. Lo que ahora está tañendo, con toda la fuerza de su artimaña, es la fálica virtud de Don Amor. Cómo no ha de exclamar *"¡laetatus sum!"* en estas verdaderas pascuas, donde en plural absoluto *"illuc enim ascenderunt* a qualquier que allí se atién" (385). Este "cura de almas" ha de convertir y custodiar a cualquiera que hasta él se allegue:

> Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas:
> vengan fermosas o feas, o quer blancas o quier prietas,
> dígante: "Converte nos", de grado abres las puertas;
> e después: "Custodi nos" te ruegan las encobiertas.
> (386)

También el protagonista del libro, aunque con harto más menguada suerte, se enredará con hermosas y feas, con blancas como Doña Endrina, con negras como la Alda y, acaso, hasta con viejas (945 ss.).

Llega el momento de la despedida, si entonces se quejase alguna de sus "fulanas" presto tiene el halago que endulce la humillación. El seductor ¡ironía de ironías! despide a su víctima con la última lisonja: "Salve, regina" 9387d). "Salve, reina y madre de misericordia... a ti llamamos los desterrados hijos de Eva": el salve a quien aplastó la Serpiente, susurrado ahora por la imagen misma de la Serpiente a la Eva ya engañada. Y desde

el abismo entre Eva y Ave, la burla, al hacer reflejar a una en la medida de la otra, al contemplarla desde la majestad de la Virgen Reina, ahonda la miseria suprema de Eva, la humillada.

¿Qué toda la jornada es herejía? Claro que sí. Y bien lo dice el poeta, en palabras de un necio empedernidamente hereje:

> el que tu obra trae es mintroso perjuro
> por complir tu deseo fazéslo ereje duro;
> más cree tus lisonjas el necio hadeduro
> que non la fe de Dios: vete; ¡yo te conjuro!
>
> (389)

La parodia de las horas canónicas no tiene paralelo conocido ni en tema ni en valor artístico, en toda la literatura medieval. Comparado al logro de Juan Ruiz cuanto produjo Italia y Francia resulta "corto de aliento, falto de imaginación, banal en giros y expresiones, y al fin de cuentas, bien inofensivo".[63] Ni en lengua vulgar ni en latín se conoce otra parodia de las horas canónicas.[64] La parodia latina de la misa proliferó, sea con intención satírica, sea con intento jocoso; pero aún no se conoce una de tipo erótico. En francés, ya hemos citado la obra de Jean de Condé; esa *Messe des Oiseaux* que comienza bajo el signo de Venus y termina alegóricamente en sentencia cristiana, bajo el signo de la Cruz. Durante el siglo xv vemos proliferar en España parodias religiosas con tema erótico, *Misas* y *Horas del amor,* que quizá como sugiere Lecoy, atestigüen una tradición ya bien arraigada en la Península y muy al gusto de los españoles. Pero entre el espíritu de éstas y las de Juan Ruiz nada hay en común; lo que en nuestro poeta es burla jocosa y ridiculización aguda, es en los otros serio, grave y, alguna vez, hasta dolido poetizar. Naturalmente, no sabemos de cierto si este tipo de parodia existía ya en la época de Juan Ruiz. Lo que sí sabemos es que en tiempos del rey Sabio la *religio amoris* había avanzado lo suficiente como para que se ponga por penitencia al enamorado que rece a la Virgen tanto cuanto había rezado a la amada; como para que el poeta se arrepintiera del culto a la señora profana y volviera su canto de amor a María; como para que se escri-

[63] Lecoy, *op. cit.,* p. 219.

[64] En España se dará luego la muy grave parodia de Nicolás Núñez, "Las horas del Amor", Menéndez y Pelayo, Antología, V, ccclvi, de espíritu totalmente diferente a la de Juan Ruiz, y en la cual el amante requiere a la bella despiadada que rece las horas, en esperanza de que su duro corazón se apiade.

bieran innumerables burlas ridiculizando el hiperbólico amor cortés... Todo lo cual sugiere que España estaba madura para recibir el arte de Juan Ruiz. Porque los gérmenes de la exacerbada *religio amoris* del siglo xv habían comenzado a madurar en la sutilísima mezcla de realidades religiosas y eróticas de *Razón de amor,* habían mostrado primaverales verdores en la lírica galaicoportuguesa, habían conocido la pasión de Troilo por su "deesa", y antes de finalizar el siglo del Arcipreste, acaso soñando con Lancelote y Tristán, darían fruto en los atormentados ruegos de Macías, para incendiar con su fuego idólatra la poesía castellana. Evidentemente, la religión del amor había encontrado en España prosélitos fervientes. Por eso encontró en ella, la oportuna respuesta de Juan Ruiz. No es este fenómeno privativo de la realidad española. En Francia, en Inglaterra, en Italia y en la mismísima poesía occitana muchos habían sentido la necesidad de descalabrar el ídolo de la *religio amoris.* Juan Ruiz es inconfundible no por su propósito, sino por el arte con que lo poetizó. Muy español, y muy europeo, nuestro Arcipreste creará el ámbito de la *religio amoris* con elementos traídos de todas partes, para hacer trotar allí al enamorado universal sembrando la universal semilla de su locura por los ríos, los pueblos y las serranías de Castilla, la Nueva.

5. *Omnia vincit Amor*

Omnia vincit Amor... y no importa cuán justas razones alegue, cuánta verdad haya en la condena y, a veces, cuánta sinceridad en el rechazo, Amor siempre seduce a quien se le enfrenta. En la literatura castellana, los del libro del Arcipreste son los primeros denuestos contra el Amor, pero no serán los últimos. Con distintos matices resonará la suya en las voces del futuro; al proyectar estos ecos tardíos en la voz primera, nos ha de llegar más cercana la de Juan Ruiz.

El Arcipreste hace que su protagonista diga, y diga bien, lo que es el Amor. Muchos otros hablarán después de esa maldad absoluta de que él habló, pero pocos con tanta objetividad como cierto poeta [65] que, así como el Arcipreste dijo "de cómo enfla-

[65] *Cancionero de Baena,* ed. Azáceta, de ahora en adelante todos los poemas del *Cancionero* se citarán en texto numerados según esta edición. El que ahora citamos es el núm. 331, el cual ha sido atribuido a Diego Martínez de Medina, a Fernán Sánchez de Talavera, y a Rodríguez del

queces las gentes e las dañas, muchos libros ay desto, de cómo las engañas" (188 a-b), a su vez dirá:

> Non quiero nin amo de ty ser conquiso
> amor mundanal, pues eres pecado
> muy malo e feo ssegund que he vysto
> que traes las gentes a muy mal estado
> .....
> e desque lo tienes en el tu poder
> assy se enflaquece, así se enciende,
> que aunque se pierde el loco, non entiende
> synon que por ty ha mas de valer.
>
> E porque entiendas que digo verdat,
> prouar te lo quiero por libros e testo
> quante e quan grande es la de tu maldad,
> e quantos perdieron sus almas por esto.

Entonces comienzan a desfilar por sus versos las víctimas famosas, desde los héroes de Troya a los del Graal, del mago Virgilio a Merlín el mago, de Dido la suicida a Medea, la asesina "sabia"... y ¿cómo olvidar en tal cortejo quien desde el principio de los tiempos lo encabezara? Para la fe cristiana la naturaleza del pecado original es un misterio, pero jamás fue posible desnudar la narración bíblica de connotaciones sexuales.[66] Cuando Juan Ruiz ve en el Amor la raíz de todos los pecados, en él intuye el pecado original; otros, tal como Juan Ruiz, sentirán que en el Amor está por siempre rediviva la tragedia del Edén:

> Adam nuestro padre fue muy mal apreso,
> segund por la Bibria muy claro se prueua,
> pues quiso gostar por amor de Eua
> del fructo del arbol que le era defeso.

Quien en el manuscrito tituló este poema, escribió allí: "Este desir fiso e ordenó Diego Martines contra el mundo." Ahora

---

Padrón. Menéndez Pelayo lo considera del primero, María Rosa Lida del segundo; como bien dice Azáceta, el poema "encaja perfectamente en el tono y en la línea ascética de uno u otro poeta" (vol. II, p. 730, en nota).

[66] Ver por ejemplo San Agustín, *Contra J. Pelagianum* (P. L., t. 44, col. 756) y *De Nuptis et concupiscentia (ibid.,* col. 467-8); para una exégesis moderna ver John L. McKenzie, S. J., *The Two-Edged Sword, An Interpretation of the Old Testament* (New York, 1966), pp. 116-125.

bien, el poeta lo "fiso e ordenó" contra el "amor mundanal". Es de suponer que el que puso tal título entendió bien al autor, porque él habla como Juan Ruiz de un amor en el cual se ha encarnado la trinidad infernal de diablo, carne y mundo.

Pocas dudas caben de que las verdades que el Arcipreste pone en boca del loco amante no brotan de un entendimiento iluminado por la virtud. "A las vegadas", en sus noches de frustración, el deseo se hace encono, y el perro hambriento vuelve los dientes contra su amo. "Pensando en su ventura, sañudo", entre insultos pregunta y se pregunta,

> Responde: ¿qué te fiz? ¿Por qué no m' diste dicha
> en quantas que amé...?
>
> (215 a-b)

> ¿Quál fue la razón negra por que non recabdé?
>
> (577 d)

Entre estas dos interrogaciones se amplifica con toda suerte de argumentos éticamente válidos —la verdadera razón del insulto, sin validez ética alguna. Pero el poeta ha puesto las cosas bien en claro, haciendo decir a quien ataca al Amor el porqué de su saña: "nunca puedo acabar lo medio que deseo; por esto a las vegadas con el Amor peleo" (180 c-d). Ahora puede comenzar con los virtuosos denuestos, porque ya sabemos que no es por traer consigo a todos los pecados que este pecador insatisfecho rechaza a su Señor.

El *Cancionero de Baena,* al retomar el motivo, resume en unos cuantos versos lo que nuestro poeta ha estado diciendo entre mil vericuetos de ironía:

> En diuersas opyniones
> veo el mundo contra ty,
> Amor, segunt entendy
> en todas sus entençiones;
> que unos de bendiciones
> te fasen solepnidat,
> e otros syn piedat
> te basteçen maldiciones.
>
> Unos te llaman señor
> el mejor que nunca vieron;
> otros disen e dixeron
> de ti peor que de traydor

. . . . . .
Unos te llaman leal
más que un firme castillo;
otros disen que cabdillo
eres tú del todo mal;
otros disen que cabdal
eres de todos los males,
e otros que de maldades
nunca vieron tu ygual.
. . . . . .
otros disen que bastante
eres para rey sagrado
. . . . . .
¿Para qué más larga prosa,
Amor, quieres que te diga?
toda mortal enemiga
e obra syn pro dañosa,
mala o buena o prouechosa,
todos dichos de ty fallo;
unos bien, otros contrallo:
prueuolo por testo o glosa.

El bien e mal infynito
que de ty oyo rreclamar,
non te lo puedo contar
por lengua nin por escripto;
pues asy es, non rrepito
tú ser malo nin bueno;
yo, Amor, non te condeno,
nin te asuelvo, nin te quito.

Evidentemente Ferrán Sánchez de Talavera ha presenciado como Juan Ruiz el culto de la *religio amoris* de aquellos que "hacen solemnidad" y tienen por señor y rey sagrado al Amor, fuente de bien "infinito". También ha escuchado a quienes lo consideran príncipe del mal y raíz de infinita maldad. Pero para el yo poético no se trata de elegir entre lo verdadero y falso de tales razones, porque en nada le preocupa la disyuntiva ética. Nadie está aquí sintiendo que se confronta con la ejemplar encrucijada de caminos, desgarrándosele el alma entre la atracción del pecado y las austeras exigencias de la virtud. Quien habla es navegante de la Fortuna, y para él todo es cuestión de *bona temporalia:*

Empero soy çierto d'esto
que sy merçed me fisieres,

mientras biua e biueres
te seré con omil gesto
servidor leal e presto,
denunciando tus loores,

pero si Amor no le otorga su merced, la reverente loor del vasallo se trocará en insulto al enemigo (vv. 65-72). A fuer de amante pertinaz bien conoce las llagas, pero si "recauda", ¿qué no ha de perdonar?

Comoquier que ofensado
fui de tí mal padesçiendo,
muy lealmente seruiendo
en el tiempo ya passado,
todo será perdonado
sy con buena opinion
emendaras la rrason
de lo por mi declarado.
(Canc. de Baena, núm. 534)

Don Amor entiende mejor que nadie esta genuina razón de la sinrazón. Por lo tanto no pierde el tiempo en defender sus virtudes para así invalidar la acusación moral. Presto va al grano; puesto que de "recaudar" caza se trata, su mejor defensa será la supuesta ignorancia del cazador. Ha llegado el momento del magisterio amoroso. Y en los versos de Juan Ruiz el *ars amandi* de Don Amor y Doña Venus es, más o menos solapadamente, arte de engaños bien aderezados.

Para tender infalible anzuelo, el supremo seductor describe la golosina: la amada ideal, en la casa muy cuerda y muy loca en la cama (446). Toda sensualidad y promesa, "ancheta de caderas", la risa a flor de labios rojos, el retrato de la hermosa incendia el *insomnium* del amador. Ni más sabio ni más listo que antes él seguirá ahora su carrera, bajo la tutela del Ovidio medieval y de esa trotaconventos que tan bien sabe "mentir fermoso". Cuanto Amor le adoctrina él ya había puesto en práctica. Pero en el retrato de su *ars amandi* el tentador ha renovado la tentación y con ella la esperanza de "dueña falaguera".

Partióse Amor de mí e dexóme dormir;
desque vino el alba pensé de comedir
en lo que m'castigó; e, por verdat dezir,
fallé que en sus castigos usé siempre vevir,

Maravilléme mucho, desque en ello pensé,
como en servir dueñas tod'ora non cansé:

mucho las guardé siempre, nunca me alabé;
¿quál fue la razón negra por que non recabdé?

Contra mi coraçón yo mismo me torné;
porfiando le dixe: "Agora yo te porné
en dueña falaguera, e desta vez terné
que si bien non avengo, nunca más averné.

(576-578)

Entre estos versos y las últimas palabras de Don Amor, el poeta ha interpuesto, en la segunda versión del libro, una estrofa de ambigüedad excepcional:

Yo Joan Ruiz el sobre dicho acipreste de Hita
pero que mi coraçón de trobar nunca se quita,
nunca fallé atal dueña como a vos Amor pinta,
nin creo yo que la falle en toda esta cohita.

(575)

Juan Ruiz —¿poeta? ¿protagonista?— nos dice que no halló ni es de esperar que se halle el compendio de perfecciones femeninas que "a vos Amor pinta". Y repentinamente llega ese "vos" para recordar la distancia que media entre la creación poética —y pública— del retrato pintado por el poeta, para que el Amor al decírselo al amante nos lo diga, y la realidad de Juan Ruiz, tan evasiva como la del ideal inencontrable.

Con distintas suertes, el protagonista vivirá amores de literatura, de burlas y de veras con las víctimas del sutil anzuelo de Trotaconventos y con las que no mordieron el anzuelo. Sin medianeros el cazador no puede cazar, y como quien no caza es cazado, será él a su turno presa propicia de las rústicas mañas montesinas. Quien tanto persiguió dueñas, justo es que lo persigan y venzan las serranas.

Tras el espanto de la sierra, cumple honrar a la Virgen y recordar la Pasión de Cristo. Ha llegado con la Cuaresma el tiempo en que la carne debe ser mortificada para prepararse a participar y celebrar el misterio de la Cruz, que como sabe todo cristiano es el dulce misterio de su salvación:

En cruz fue por nos muerto,
ferido e llagado
e después fue abierto
de ascona su costado:
por estas llagas, cierto,

es el mundo salvado.
A los que en él creemos
El nos quiera salvar.

(1066)

"Acercándose viene un tiempo de Dios Santo" (1067 a), cuando Don Carnal es vencido tras épica y formidable batalla por Cuaresma la magra. Pero el Domingo de Ramos, tras confesión hipócrita, el hipócrita Carnicero, bajo muy pío pretexto de "oír misa" fue a la iglesia "non a lo qu'él dizié" sino para escapar a la judería. Mientras le acontecía esto, su buen amigo Don Amor había estado recorriendo pueblos y ciudades "entrada la quaresma", para "estar vicioso, plazentero e ledo". Pero sus placeres no pueden darse donde medre la virtud cristiana. Entonces con gran santidad, con padrenuestros y oraciones —para él, ay, ¡qué "agras"!— su señoría fue echado de la virtuosa ciudad de Toledo y de los monasterios donde habían aprendido a no hacer caridad al lobo:

con oración, limosna e con mucho ayuno
redrávanme de sí como si fues lobuno;
en caridad fablvan mas non me la fazién.

(1308 c-d, 1309 a)

Cuál no sería su desventura cuando "dueñas e otras fembras" lo rechazaban tal como se rechaza al demonio, con el santo poder del avemaría (1310). Mejor suerte encuentra en la acogedora villa de Castro [de los judíos]. Pero hay que esperar que arribe, rehecho de su derrota, su buen aliado Carnal. Entonces sí ha llegado para el Amor el momento de celebrar gloriosamente su triunfo. Para el poeta el momento ha llegado de revelar en sus versos la victoria suprema de la *religio amoris:*

Vigilia era de Pasqua, abril cerca passado,
el sol era salido, por el mundo raya(n)do;
fue por toda la tierra gran roído sonado
de dos emperadores que al mundo an llegado

(1210)

"Por toda la tierra" resuena la buena nueva de la llegada de Carnal, y Amor, y la naturaleza y la humanidad se esmeran en la espera (1211). Como es de suponer no puede faltar en la Pascua el cordero pascual:

Por el puerto assoma una seña bermeja,
en medio una figura: cordero me semeja;
venié derredor della, balando, mucha oveja.

(1214)

Rodeado de devoto rebaño llegá así no el *Agnus Dei qui tollit peccata mundi,* sino quien traerá al mundo todos los pecados de la carne. El día en que la cristiandad celebra el triunfo del Divino Amor triunfa, profano, el rey Amor:

Dia era muy santo de la pasqua mayor,
el sol salié muy claro e de noble color;
los omnes e las aves e toda noble flor,
todos van recebir, cantando, al Amor.

(1225)

Siempre sutil y diestro, el poeta establece cuidadoso paralelismo entre Amor y Jesús, poniendo bien en claro la antítesis de los dos amores. Antes de comenzar el episodio con la pelea de Cuaresma y Carnal, Juan Ruiz recuerda la Pasión de Cristo. Al terminar la visita de Don Amor cuenta éste el sufrimiento y escarnio de que fue objeto durante la cuaresma. Pero mientras el verdadero Amor sufrió su pasión por nuestros pecados, el mal Amor sufre la suya porque lo llaga la santidad, la devoción, la virtud, la caridad del único buen amor. Pronto las gentes que huían del "lobuno", celebrarán al lobo en guisa de cordero.

La metáfora del cordero rodeado de ovejas en la vigilia de Pascua anuncia el clima que reinará en la gran entrada triunfal. Si con *Agnus Dei* entra la salvación, aquí entra al mundo el cordero de la carne pecaminosa. "Día muy santo de la pasqua mayor": el Señor ha resucitado. Resurrección de la Carne Divina que nos da la certidumbre de la resurrección de nuestra carne en la gloria de Dios. El Señor que con Carnal aquí regresa al mundo, trae la certidumbre de nuestra carne despierta, bajo el glorioso estandarte de Venus:

De la parte del sol vi venir una seña
blanca, resplandeciente, alta más que la peña,
en medio figurada una imagen de dueña;
labrada es de oro, non viste estameña;

traía en su cabeça una noble corona:
de piedras de grand precio con amor se adona;
llenas traye las manos de mucha noble dona.

(1242-1243)

No María, reina de los cielos y sí Venus, reina de la carne, reluce coronada en la insignia de Don Amor. Cuando Rey de reyes, Jesús debía triunfar, rey de reyes, triunfa su reverso, en un mundo que ha pervertido el verdadero amor para idolatrar en un día santo entre todos, al Amor falso:

> Muchas compañas vienen con el grand emperante:
> aciprestes e dueñas, estos vienen delante,
> luego el mundo todo, quantos vos dixe enante:
> de los grandes roídos es todo el val sonante.
>
> Desque fue y llegado don Amor el loçano,
> todos, inojo-incados, besánronle la mano.
> (1245-1246 a-b)

Con dulce sonar compiten, en honor al "grand emperante", los trinos de las aves y la música de todos los instrumentos. Entonces llegan solemnemente las procesiones rituales; los religiosos han abandonado sus monasterios para celebrar la gloria de su Señor:

> las carreras van llenas de grandes processiones:
> mucho omne ordenado, que otorga perdones... (1235)

desfila aquí su esperanza de pecar. Clérigos seglares junto con los de las órdenes de "Cistel", "San Benito" y Cluny cantan a toda voz el *"Venite, exultemus"; "Te Amorem laudamus"* entonan las órdenes militares y entre los agustinos, dominicos y franciscanos se oye el *exultemus, laetemur.* El mundo se regocija cantando el *Aleluya,* porque he aquí a *Benedictus qui venit* ¿en nombre del Señor? Y en su nombre, justo es que respondan todos ámen en amén.[67] Tal como lo hicieran los discípulos de Emaús, las castas monjas le ruegan *"Mane nobiscum, Domine"*... que ha llegado la hora de acostarse (1235-1241). Ante el resplandeciente Amor Rey, se postra de rodillas el mundo y toda la clerecía. Claro está que como en el resto del libro, "aciprestes e dueñas, estos vienen delante".

Félix Lecoy siente que en todo este episodio (1064-1314) se "respira poderosa y admirable *joie de vivre,* un deseo desenfrenado de gozar todos los placeres de este mundo tan lastimosamente interrumpidos por la Cuaresma. A lo largo de todo el desarrollo, se siente palpitar el entusiasmo del poeta, ya sea al

[67] Corominas, comentario a 1239 d, p. 466: "Nuevo chiste... entre la pronunciación latina de *amén* y el imperativo de *amar*".

ennumerar las delicias que podrían adornar bien servida mesa,[68] ya sea al pintar el júbilo trepidante que se posesiona de todos a la llegada del Amor, recibido como un dios".[69] A no dudar, aquí se respira poderoso *joie de vivre*... sólo admirable desde el punto de vista artístico. Sin dudas, aquí sentimos el desenfrenado deseo de gozar todos los placeres mundanales; ¿cómo hubiera podido pintarse mejor la sacrílega concupiscencia de la *religio amoris* que en regocijada y solemne procesión litúrgica el día triunfal de la Pascua cristiana? Pero no nos confundamos, ese júbilo que se apodera de todos a la llegada del Amor, más que "acogido como un dios" acogido como Dios, ese entusiasmo trepidante no es el del poeta, a quien se le entusiasma la pluma, pero no la conciencia. Él no participa de esta glorificación del Amor que su artificio despliega. Mientras nos muestra cómo el mundo confunde lo de Dios con lo de César, él se cuida de mostrarnos la confusión, al recordarnos el abismo entre el Amor Santo y el Amor que aborrece la santidad.

Ya había sido recubierto Amor de caracteres diabólicos a lo largo de todo el libro; ahora es claramente el reverso del Dios cristiano. Bien sabido era en tiempos del Arcipreste que "el Diablo, como un rey, viendo que sus súbditos se rebelaron en Cuaresma, vuelve a reunir su mesnada y a recobrar poder sobre ellos en Pascua *cum augmento*".[69] Nota Lecoy que para esta glorificación del Amor, Juan Ruiz ha reemplazado el típico escenario de las Cortes —caro a la literatura medieval— por una procesión religiosa, y acierta al pensar que debe haberlo hecho para así parodiar una del rito cristiano. Según Lecoy, "el Amor entrando en sus Estados es Cristo llegando a Jerusalem, aclamado por multitudes entusiastas" el Domingo de Ramos.[70] Mejor ha fijado el momento justo Kemlin Laurence,[71] cuando ejemplificándola con el *Rationale* de Durandus (Libro VI, Cap. LXXXVIII) ha sabido ver en la de Juan Ruiz la procesión del Domingo de Pascua:

[68] Lecoy parece confundirse con la *Bataille de Charnage et Carème* que hace alusión a una variedad de manjares preparados con todo tipo de salsas, pero en la batalla de Juan Ruiz, salvo muy contadas excepciones, los combatientes son animales vivos. Ver con respecto a este episodio el estudio de Kemlin M. Laurence, "The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition", en *"Libro de buen amor" Studies*, p. 175.

[69] G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England* (Oxford, 1961), p. 393.

[70] Lecoy, *op. cit.*, pp. 244-245.

[71] Laurence, *op. cit.*, p. 172.

> In hac processione, praecedunt luminaris... Crux enim praecedit, ut carnem nostram crucifigamus cum vitiis et concupiscentiis, et post cruces vexilla, quae sunt victoriae Jesu Christi insignia. Sequuntur sacerdotes dealbati, exultantes in laudes resurrectionis.

Durandus menciona también que en esta procesión se canta el *Te Deum laudamus* mientras que en el Oficio o en la Misa del Domingo de Pascuas se recitan los versos *"exultemus et laetemur", "venite exultemus", "benedictus qui venit", "mane nobiscum"...*

Parece oportuno añadir algo más. Porque el Domingo de "la pasqua mayor" es el de Resurrección, creo que aquí, a través del rito litúrgico, el poeta apunta a la dimensión escatológica que da sentido al rito. Si la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén nos lleva hasta los pies de la Cruz, su Resurrección nos conduce a nuestra resurrección, a la resurrección de la carne en la consumación de los tiempos, en el Día del Señor *(I Cor.,* 15, 12-19). El triunfo de Jesús es el del Amor victorioso, porque en Cristo Rey *omnia vincit Amor,* y Él vencerá a la Muerte *(I Cor.,* 15, 26-27.)

Teniendo presente lo que implica el triunfo de Cristo, el Amor resurrecto, contemplemos esta llegada del Amor mundano el día de la Resurrección. No es con más o menos descosidos hilvanes que Juan Ruiz ha aliado Amor con Don Carnal: se trata, claro está, de la resurrección de la carne. Pero bien sabía el Arcipreste que la carne "resurrecta" por *cupiditas* es preludio de la Muerte, porque "quien vive según la carne, perecerá" *(Rom.,* 8, 13). Al presentar el triunfo del Amor carnal proyectado en el segundo advenimiento de Cristo al mundo, el poeta marca el tono apocalíptico. Tras la muerte del Señor, el alma cristiana que ha sufrido se regocija *(Ev. Juan,* 16, 20). También aquí hay regocijo, y muy curiosamente cristiano, porque solamente puede pervertirse aquello que se es. El pagano no se pervierte; en todo caso se convierte. Por eso no creo que este júbilo nazca como algunos han creído,[72] del espíritu "neopagano" del poeta. Éste es el rito

[72] Menéndez Pelayo considera al Arcipreste el precursor de una revuelta neopagana *(Antología...,* vol. III, lxxxviii) y el triunfo de Carnal y Amor muy propio de nuestro poeta por ser una "rehabilitación de la carne pecadora, una desenfrenada expansión de la alegría de vivir contrapuesta al ascetismo cristiano" (vol. III, p. lxxxvii). Más recientemente Carmelo Gariano, en *El mundo de Juan Ruiz* (Madrid, 1968) afirma que "el triunfo del Amor en forma universal es el buen amor al

jubiloso de la religión del Amor, pensado en términos muy cristianos y, por lo tanto, proyectado a la única dimensión posible. Claro que se oye aquí la "risa medieval", pero no creo que nadie pretenda reírse de la liturgia que celebra la Divina Carne resurrecta, y sí de las pretensiones —y los *mores*— de la carne resurrecta en los ritos lúbricos del Amor. Dijimos que Juan Ruiz hacía muy evidente el carácter diabólico del Amor; dijimos también que en todo este episodio el Amor es paralelo y reverso de Cristo; en realidad es un Cristo falso, si lo hay. Y lo hay: "en los últimos días llegarán falsos Cristos y las gentes los seguirán" *(Mat.,* 24, 24). Sin embargo, notemos que no todos lo siguen; en el cortejo procesional del Amor "non y va Sant Francisco, mas van fraires menores" (1238 b).

Curiosa excepción por parte del poeta, si desde su "espíritu neopagano" él quisiera glorificar al Amor. ¿No lo amó todo, sol, ave, y hasta lobo, el hermano de Asís? Al hacer la salvedad, nuestro Arcipreste exceptúa de la condena moral de su muy cristiana sátira el alma pura de San Francisco. En cambio, es evidente su antipatía por los "fraires menores". Y no solamente aquí; probablemente sea también un franciscano quien absolvió a Don Carnal, tras escuchar su ridícula confesión.[73] Nada de extraordinario tenía en aquella época que se amase a San Francisco y no a los franciscanos. Algo semejante había hecho Jean de Meun cuando retrató al hipócrita acabado de Faussemblant; la fuente del francés parece haber sido el *De periculis novissimorum temporum* de Guillaume de Saint-Amour,[74] obra de la cual deriva, en última instancia, una serie de textos que exaltan la santidad del fundador de la orden pero condenan a los frai-

---

cual aspira el poeta. El amor espontáneo y sincero que transforma la vida en fiesta" (p. 69); Amor, "no es el Dios de Israel, sino el de la Roma pagana... La misma aparición de un dios pagano que viene a aleccionar al poeta católico es más significativa que la presencia de Virgilio guiando a Dante"; "la Roma pagana saca a luz la fe de erratas de la Roma cristiana en este punto tan fundamental de la vida del hombre" (p. 75); me pregunto si el amor, fundamental en la vida de todo hombre y muy en especial en la del cristiano, puede ser sacado a luz por la Roma pagana sin desmoronar en esa supuesta "fe de erratas" los cimientos mismos del Amor cristiano. Por otra parte el diálogo entre el enamorado y el dios Amor es tradicional y no privativo de Juan Ruiz.

[73] Ver Rita Hamilton, "The Digression on Confession in the *Libro de buen amor*" en *"Libro de Buen Amor" Studies,* pp. 149-157.

[74] No he tenido oportunidad de consultar el libro de Saint-Amour: lo que concierne a éste y a su relación con el *Roman de la Rose* lo adeudo a Fleming, *op. cit.,* pp. 173-176.

les que han traicionado la ascética del Santo por una vida de muelle hipocresía. En una palabra, Juan Ruiz —como Saint-Amour, Jean de Meun y Rutebeuf— venera el ideal de santidad que es Francisco de Asís, a la par que desprecia el fariseísmo de quienes solamente visten su hábito.

Muy oportunamente John Fleming recuerda que en el *De periculis*, el ataque contra los monjes hipócritas se da en un contexto escatológico referido a "las implicaciones espirituales de los desórdenes que acontecerán en el final de los tiempos". Me parece muy convincente su argumentación de que Jean de Meun se inspiró en esta obra para así proyectar en Faussemblant la plenitud apocalíptica de los *seipsos amantes* de San Pablo y Saint-Amour. Si en Faussemblant es posible ver, creo yo que acertadamente, esta dimensión escatológica, no menos puede vislumbrarse ésta en el libro de Juan Ruiz. Aquí, en verdadera plenitud apocalíptica se acumulan alrededor de un falso Cristo todos los *seipsos amantes:* arciprestes, dueñas, una clerecía lujuriosa y un mundo que tras adorar en Amor al rey de *Cupiditas*, en vez de vivir en el amor se volverán los unos contra los otros, acusándose entre sí, celosos de los favores de su Señor. El Cordero de los pecados del mundo ha traído la discordia, porque el Amor vive y se solaza entre *"cum his qui oderunt pacem"* (374 b). En verdad: "Hoc autem scito, quod in novissimus diebus instabunt tempora periculosa, erunt homines seipsos amantes, cupidi, elati, superbi, blasphemi... rebeldes, ingratos, sacrílegos, impíos, maldicientes, intemperantes, ciegos, más amigos de la voluptuosidad que de Dios, con apariencias de piedad pero con todas sus fuerzas renegando de ella" *(II Tim.*, 3, 1-5).

Tales serán los que han de seguir al Anticristo, "el hombre de la impiedad", "el hombre del pecado", "el hijo de la perdición" (I *Juan* 17-12; I *Tas.* 55), el adversario de Dios (I *Juan* 2, 18; 2 *Juan* 7), el instrumento de Satán; el seductor, por excelencia *(Mat.* 24, 24): ¿falta alguna de estas notas en El Amor de Juan Ruiz? Recordando el triunfo "cristiano" de quien fue acogido como Dios, escuchemos las célebres palabras de San Pablo sobre el Advenimiento del Señor:

> No os engañe nadie de ninguna manera, que no vendrá el Señor sin que venga antes la apostasía y se manifieste el hombre del pecado, el hijo de perdición, oponiéndose y levantándose contra todo lo que se llama Dios y recibe su culto, hasta asentarse en el templo de Dios como Dios haciéndose parecer Dios... Y la llegada del Impío, cuyo advenimiento estará marcado por la

> influencia de Satán, con gran potencia y señales y milagros mentirosos con todos los engaños del mal, dirigidos a aquellos que se perderán por no haber acogido el amor a la verdad que los hubiese salvado. Por eso Dios les envía operación de engaño, que los lleva a creer en la mentira, para que sean condenados todos los que rehusaron creer en la verdad, habiendo consentido en el pecado. *(II Tas,* 2, 3-12.)

Naturalmente el instrumento del Diablo, del Anticristo y del Amor es la mentira: los falsos prodigios, el llegar como Dios haciéndose pasar por Dios, y recibiendo el culto de una adoración impía entre los que prefirieron el pecado a la verdad. *¿Joie de vivre?* Claro que sí, porque los que viven según la carne hallan en Carnal su deleite y en el culto al Amor venusino su religión. ¿Cómo no han de regocijarse al celebrar el triunfo de su señor y rey? Pero lo mismo que aquellos que viven según la carne llaman placer, lo llaman pecado quienes viven según el espíritu. Éstos saben que en el placer efímero de la carne siempre triunfa la Muerte. Si nunca estuvo Ella demasiado lejos de los locos amantes del "buen amor", de ahora en adelante comenzará a poblar de exterminios sus vergeles.

Antes de entrar en el paraíso de los enamorados, detengámonos en la trinidad triunfante: Amor-Venus-Carnal. El tercer personaje cumple función muy efectiva en el contexto del libro de Juan Ruiz —relacionando el triunfo del Amor a la promesa escatológica de la resurrección de la carne triunfante en la consumación de los tiempos, y a la vez manteniendo el hilo del calendario litúrgico, de Cuaresma al Domingo de Pascua de Resurrección. Pero tal hazaña no se volverá a repetir en nuestra literatura y entonces, Carnal desaparecerá, por innecesario, ya que menos carnicera y siempre radiante, en la *religio amoris* basta y sobra la Venus carnal. Hay en el libro cierto verso muy curioso, que podría apuntar al futuro desarrollo de esta trinidad: Amor llega "de la parte del sol" (1242 a), y Corominas se pregunta: si no ocurre así, "¿tal vez recordando a Apolo, o por otra reminiscencia pagana o musulmana?" (p. 466). Muy posiblemente recordando a Apolo. Continuamente se dan referencias al sol en contextos que anuncian la llegada de Amor y Carnal (1210; 1225). Un artículo reciente y muy sugestivo de Dorothy Clotelle Clarke[75] añade la posibilidad de poder entender en Don Polo

[75] Dorothy Clotelle Clarke, "Juan Ruiz as Don Polo", *Hispanic Review* XL (1972), 245-259.

(1331 c) al hermoso mancebo solar. Sea lo que fuere, la *religio amoris* española terminará erigiendo una nueva trinidad erótica. Hela aquí, en una copla de la *Misa de amores* de Juan de Dueñas; [76] impensable fuera del cristianismo, parece impensable en un cristiano:

Gloria patri, linpio manto
de amores, el qual cobijo
válgame con el tu fijo,
graçia del espíritu santo;
Cupido, Venus y Apolo,
tres personas y un dios solo:
esto creo y más de tanto.

La tal misa poco tiene que ver con el "paganismo amoroso" [77] que algunos críticos han querido entender en este fenómeno poético del siglo xv, bien alimentado en nuestra tradición de una *religio amoris* miméticamente cristiana. Cupido, Venus y Apolo no son aquí dioses paganos; ¿cómo podrían serlo si están calcados sobre la Trinidad cristiana en "tres personas y un dios solo"? Tampoco es ésta una alegoría cristiana, que encubre las verdades de la verdadera religión en mitos clásicos. Tampoco es un mito clásico cristianizado, a la manera de ese *Ovidio moralizado* que tanto amó el espíritu medieval. Éstos son falsos dioses que pensados desde la realidad cristiana están revestidos de la naturaleza, el misterio y el culto del Dios cristiano. ¿Travesura poética? Puede ser, aunque Juan de Dueñas y Suero de Ribera en hazaña semejante, no parecen muy traviesos. Digamos simplemente que el espíritu cristiano se permitía llevar los dioses paganos hasta el altar de Cristo, para allí rehacerlos en forma y semejanza del Dios verdadero, quizá sin darse cuenta del todo lo que en realidad estaba haciendo. Pero Juan Ruiz sí se dio cuenta, y entonces nos desplegó ese triunfo del Amor lobuno, seguido por ovejas que abandonando todos los monasterios de la muy cristiana España, el día de Pascuas de Resurrección cantan el *Te Amorem laudamus* en el júbilo de la procesión ritual. Y así:

[76] Jules Piccus, "La Misa de amores de Juan de Dueñas", *Nueva Rev. de Filol. Hisp.*, XIV (1960), 322-325.

[77] Francisca Vendrell, "La corte literaria de Alfonso V de Aragón", *Bol. de la Real Academia Española*, XX (1933), 83: "el paganismo amoroso, moda literaria que durante el siglo xv se aceptó entre los poetas de Castilla y que dio origen a las Misas de amores..."

recíbenle los árboles con ramos e con flores
de diversas maneras, de fermosas colores;
recíbenle los omnes e dueñas, con amores. (1227)

Nuevamente regresamos a los vergeles del Amor. Cierto es que nos hemos asomado ya por sus verdores, pero ahora los hemos mirado el día de la resurrección de la carne triunfante; veamos entonces lo que promete el fruto y hasta la sombra de este árbol del amor.

6. *De peras y de garzas*

Retornemos ahora a nuestro punto de partida, la pelea con el Amor, y unamos éste al punto de llegada, el vergel del amor. La pelea es en Juan Ruiz una verdadera *psichomachia* sin más escenario que el *insomnium* del amante. Ya en el ocaso de la Edad Media, Rodrigo Cota llevará la pelea al vergel, en el *Diálogo entre el Amor y un viejo,*[78] poema de excepción en nuestra literatura medieval, y acaso único por su amarga hermosura en nuestra poesía erótica.

El amante es ahora un viejo que se ha creído librado del Amor por vivir en el erial austero de un jardín desmantelado por la razón y los años:

Cerrada estaua mi puerta:
a qué vienes? por do entraste?
Di, ladrón, por qué saltaste
las paredes de mi huerta?
La hedad y la razón
ya de ti me han libertado;
dexa el pobre coraçón
retraydo en su rincón
contemplar qual lo has parado!

Quanto más que este vergel
no produze locas flores,
ni los frutos y dulçores
que solías hallar en él.
Sus verduras y hollajes
y delicados frutales,
hechos son todos saluajes,

[78] Rodrigo Cota, "Diálogo entre el Amor y un Viejo", *Cancionero castellano del siglo XV,* tomo II, pp. 580-587.

conuertidos en linajes
de natíos de eriales.

La beldad deste jardín
ya no temo que la halles,
ni las ordenadas calles,
ni los muros de jazmín,
ni los arroyos corrientes
de biuas aguas notables,
ni las aluercas ni fuentes,
ni las aues produzientes
los cantos tan consolables.

Ya la casa se deshizo,
de sotil labor estraña,
y tornóse esta cabaña
de cañuelas de carrizo.
De los frutos hize truecos
por escaparme de ti,
por aquellos troncos secos
carcomidos, todos huecos,
que parescen cerca mí.

En la belleza del huerto de las delicias —dulces frutos, aguas vivas, trino consolador, locura de locas flores— medra la trágica hermosura del jardín de los engaños. En otros tiempos vivió allí el viejo sus lozanías (vv. 6-9); en otros tiempos por el huerto de su alma pasó el amor, para desolarlo. Una vez más es el vergel paisaje espiritual donde se espeja el destino del corazón humano. Contemplando su huerto herido tras los exterminios del amor, la víctima "de los frutos fizo truecos para poder escapar"; porque es sabido que Amor y su mesnada, siempre ávidos de placer, evitan los ascéticos eriales de la tierra y de las almas. Quien sanó la llaga antigua halla refugio en la cicatriz de lo marchito; porque no ha olvidado que tras la lozanía de la flor, el dolor yace, inminente:

Sal de huerto miserable,
ve buscar dulce floresta,
que tú no puedes en ésta
hazer vida deleitable;
ni tú ni tus servidores
podes bien estar conmigo
que, aunque estén llenos de flores,
yo sé bien quantos dolores
ellos traen siempre consigo.

Cuando lo llama "traidor", enemigo de los suyos, lisonjero que con "falso visaje su forma nos desatina", la víctima de ayer está prediciendo ciegamente su inminente destino. Las primeras palabras del Amor encierran la única verdad que habrá de oír la víctima de una lengua que luego modulará desde el canto de la sirena al silbido triunfal de la serpiente; por un momento revelador el Amor acepta que es verdad lo que el viejo ha dicho:

En tu habla representas
que nos has bien conoscido,

y al responderle el Viejo se reconfirma lo que había sugerido desde el principio: en sus mismas destrucciones su huerto guarda la terrible centella del Amor.

Sí, que no tengo en olvido
como hieres y atormentas:
esta huerta destruída
manifiesta tu centella.

Cierto es que Amor y los suyos frecuentan abrileños, almas y carnes lozanas. El viejo que recuerda el hedonismo de su enemigo, no cuenta con que su mayor solaz es regalarse en herir por el placer de herir. Cuando, pidiéndole que deje en paz su "cansada vida" dice que ya ha sanado de sus antiguas llagas, firma su sentencia. ¿Cómo ha de permitir, cuándo ha permitido el Amor que sanen y se rehagan los corazones? Para él triunfar en vergeles primaverales —inocentes del amor, impacientes por amar— es victoria demasiado fácil; cuánto más difícil, cuánto más cruel, cuánto más deseable entonces, es derrotar a quien se cree invulnerable porque ya fue derrotado, cuánto más ingenioso es volver a engañar a quien por experiencia ya sabe del engaño. "Pues (es) Amor llamado" comienza a hablarle con "panes de dulcedumbre"; y poco a poco se va tejiendo la dulce red enconada del eterno engaño. Antes de ser atrapado en ella, la víctima nos descubre la naturaleza demoníaca del Seductor: alacrán, serpiente, dulce ponzoña mortal bajo muy pintado parecer:

Blanda cera de alacrán,
fines fieros y rauiosos,
los potajes ponçoñosos
en sabor dulce se dan.
. . . . . .

Las culebras y serpientes
y las cosas enconadas,
son muy blandas y pintadas
y a la vista muy plazientes;
mas un secreto venino
dexando pueden llegar
qual, según que yo adevino
dexarías en el camino
que conmigo quies lleuar.
.....
Maestra lengua de engaños
.....
que aunque más doblado seas
y más pintes tu deleyte,
essas cosas do te arreas
son diformes caras feas,
encubiertas del afeite.

El Amor ha prometido estirar las arrugas y convertir la impotencia en "muy potente virtud". Aún se resiste el viejo, pero se adivina que la Serpiente está reptando por las entretelas, cerca, muy cerca ya del centro del corazón.

Por ende, si con dulçura
me quieres obedescer,
yo haré reconoscer
en ti muy nueua frescura:
ponerte en el coraçón
este mi biuo alboroço;
serás en esta sazón
dela misma condición
que eras quando lindo moço

De verdura muy gentil
tu huerta renouaré:
la casa fabricaré
de obra rica, sotil;
sanaré las flores secas,
quemadas por los friores:
en muy gran simpleza pecas
viejo triste, si no truecas
tus espinas por mis flores.

¡Ah!, lozanía del alma —huerta y carne— entre los brazos del Amor desnudo... ciego de esperanzas el desatinado corazón se enciende y deseante abraza la suprema hermosura del Amor:

Amor Abracémonos entreamos,
desnudos sin otro medio;
sentirás en ti remedio,
en tu huerta frescos ramos.

Viejo ¡Vente a mí, muy dulce Amor,
vente a mí, braços abiertos!
Ves aquí tu seruidor
hecho sieruo de señor,
sin tener tus dones ciertos.

Hecho siervo quien desde su entendimiento había reconocido en el seductor la "carnal cobdicia", recibe ahora los dones ciertos del Amor: puñal enconado revolviéndose en la herida fresca, insulta al inerme, burla al engañado y brutal, ridiculiza a quien, aun en la derrota última, dirá al Amor la última verdad:

yo, de ti tan combatido,
no seré flaco caído,
ni tú fuerte, vencedor.

El amante despierta a la verdad, porque en renovado crimen se ha desenmascarado un Amor asesino:

El qual y nol muerde, muere
por graue sueño pesado;
assi haze el desdichado
a quien tu saeta fiere.
¿a dó estauas, mi sentido?
dime, ¿cómo te dormiste?
Durmióse triste, perdido,
como haze el dolorido
que escuchó a quien oyste.

Vergel efímero, vergel soñado, con nuevas, viejas y eternas heridas, por él, erial de siempre a su paso, ha reptado la más hermosa de las serpientes. En este huerto arrasado que había sido huerto ameno, se perpetúan símbolos que nos son ya familiares, aquí reunidos y condensados, iluminándose unos a los otros, de modo tal que a su luz podemos remontarnos desde aquel "demo da campinha" de los alacranes alfonsíes hasta el huerto de las rosas bermejas en los versos de Juan Ruiz: jardines del Amor, vergel de la Caída; morada del Enemigo, paraíso del Amor.

No existe en el libro del Arcipreste un solo pasaje que se detenga en el *hortus deliciarum,* pero entre los vericuetos de sus

versos, se nos recuerda en cada encrucijada —no importa cuál— que cuanto aquí ocurre acontece en el vergel de los engaños. Tal vez el más famoso de los episodios también encubra el vergel del "buen amor". La historia del *Pamphilus* trasvasada a la poesía castellana por los alambiques del genio de Juan Ruiz ha sido estudiada con afortunada perspicacia.[79] Nosotros hemos de detenernos en ella menos tiempo del que requiere la bien conocida belleza de sus versos justamente por lo bien conocida y bien estudiada.

Nos recuerda el poeta la naturaleza literaria y el carácter ejemplar de la historia:

> entiende bien la estroria de la fija del endrino:
> díxela por dar ensiemplo non porque a mí avino;
> guárdate de falsa vieja e riso de mal vezino:
> sola con omne non t' fíes nin te llegues al espino.
>
> (909)

Justo es que en este ejemplo crucial, donde culminan los sueños eróticos del protagonista,[80] las enseñanzas de su Ovidio, la realidad literaria de sus amores y las promesas de Don Amor, reiteradas por su mujer, Doña Venus, justo es que aquí haya personificado el poeta el mismo vergel del "buen amor". Nada falta en él. Del árbol pende el fruto deseado: la delicada endrina, porque

> aquí habeís de asistir, no os dé mohína,
> que también la doncella es como endrina,
> que apenas la han tocado
> cuando el dedo le dejan señalado.[81]

[79] Casi todos los críticos que han estudiado el *Libro de buen amor* se han detenido en este episodio; en lo que respecta a la comparación con el *Pamphilus* ver especialmente G. B. Gybbon-Monypenny, "Dixe la por te dar ensiempro: Juan Ruiz's Adaptation of the *Pamphilus*", en *"Libro de buen amor" Studies*, pp. 123-147.

[80] Ya terminado el mío acaba de aparecer el estudio de Cesáreo Bandera, "La ficción en Juan Ruiz", *PMLA*, LXXXVIII (1973), 504-507, con un excelente análisis de la función del episodio de doña Endrina dentro del libro.

[81] María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas...", 57. Respecto a la condición de viuda de doña Endrina ver la explicación de Thomas Hart, *La alegoría en el "Libro de buen amor"* (Madrid, 1959), pp. 95-98. Trotaconventos compara a Doña Endrina a "la tortolilla" (757 b), símbolo tradicional de la viudez fiel que el Romancero llevó al hermosísimo romance de "Fontefrida"; la seducción de una viuda resultaría así aún más condenable que la de una doncella como Galatea. Muy convincen-

No es doncella nuestra Endrina, pero aún más delicada, es tortolilla viuda que tal como la de Rodas debiera saber el peligro de cambiar la honra de su lealtad por la mala moneda de nuevos amoríos:

> Fabló la tortolilla en el regno de Rodas,
> diz: "¿pavor non avedes, vos, las mugeres todas,
> de mudar vuestro amor por aver nuevas bodas?"
>
> (1329)

En este vergel medran los Melones de la Huerta. Fruto engañoso, cuya apariencia exterior nada dice lo que guarda bajo la superficie lisa y reluciente: el melón hipócrita. El melón-tejón,[82] ávido de bayas tiernas, asolador de huertas, ansioso de dejar la huella de su gula en todas las endrinas de la huerta. Y en el Edén no falta la serpiente, "maestra lengua de engaños" Trotaconventos bajará la rama para que en la fruta se cebe el tejón (812 c-d). Aunque Juan Ruiz no supiese que la primera celestina de la literatura universal es la diosa que desde la *Ilíada* llevará a Helena a los brazos de Paris, bien sabía que fue ella la que protegió los amores de Pánfilo y la que media siempre entre carne y corazón; de ahí la comparación genial entre la medianera divina y la arquetípica trotaconventos cotidiana:

> Fallé una vieja qual avía mester,
> artera e maestra e de mucho saber;
> doña Venus por Pánfilo non pudo más fazer
> de quanto fizo ésta por me fazer plazer.
>
> (698)

Sacerdote erótico, la Trotaconventos oye la confesión del "penitente" y le asegura que puede creer en ella de buena fe (703). Primer acto de fe que encontrará culminación y paralelo en las

---

temente, Francisco Rico relaciona la viudez de Endrina con la de la viudita de *De Vetula,* en "El origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales* (1967), 320.

[82] Para el significado simbólico de Don Melón de la Huerta (u Ortiz) ver Lida de Malkiel, "Nuevas notas...", 58, y Corominas, nota a 727 (pp. 278-280): Pienso con Gybbon-Monypenny que ambos simbolismos no son mutuamente excluyentes: "While it is logical that the lover should be symbolized by a predator, Corominas' total rejection of any link between Melón's name and the fruit seems too sweeping; it is surely reasonable that a fourteenth-century public would make the association and Juan Ruiz would surely enjoy the ambiguity of the pun". ("Dixe la...", nota 15, pp. 128-129.)

palabras célebres: "Por amor de la mi vieja e para dezir razón "Buen Amor" dixe al libro e a ella toda sazón" (933 a-b). Es Trotaconventos tan engañosa como lo había aconsejado Don Amor, y no lo es menos su cliente, Melón Ortiz:

A Dios juro, señora, para aquesta tierra,
que quanto vos he dicho que la verdat non yerra;
estades enfriada más que nief de la sierra,
e sodes atán moça que esto me atierra:

fablado he'n aventura con la vuestra mocedat,
¿cuidádesvos que vos fablo lisonja e vanidat?
(671-672 a-b)

it e venit a la fabla —¡essa creencia atan dura!—:
usando oir mi pena entendredes mi quexura;

otorgadme, ya señora, aquesto, de buena miente,
que vengades otro día a la fabla solamiente:
yo pensaré en la fabla e sabré vuestro talente;
ál non oso demandar, vos venit seguramiente:

por la fabla se conocen los más de los coraçones:
yo entendré de vos algo, e oiredes vos mis razones.
(675 c-d - 677 a-b)

En esta "fabla" por la cual se conocen los corazones, en esta "quexura" del suspirante oímos muy claramente, ahora en práctica ejemplar, los consejos de Doña Venus:

Si vieres que ay lugar, dil' juguetes fermosos
palabras afeitadas con gestos amorosos...
(625 a-b)

non olvides los sospiros, en esto sey engañoso
(627 c)

A las vezes a muchos la mentira aprovecha,
la verdat a las de vezes a muchos en daño echa.
(637 a-b)

Porque "servidor lisonjero a su señor engaña" (638 d), con muy poco parece contentarse el discípulo de Venus, apenas con las dos primeras etapas de las *quinque lineae amoris*, puesto que le bastaría con ver y hablar a la amada. Pero el poeta acompaña este inocente pedido con el familiar símil de la manzana (678); los

amores comienzan significativamente bajo el augural aroma de un fruto corruptible y corruptor. Segura de que no le pasará engaño "cada que lo entendiere" (679-680), Doña Endrina le concede la "fabla"; entonces ni torpe ni perezoso el enamorado arremete con demandas nuevas:

> Señora, que m'prometades, de lo que de amor queremos,
> que si ovier lugar e tiempo, quando en uno estemos,
> segund que lo yo deseo, vos e yo nos abracemos:
> para vos non pido mucho, ca con esto passaremos.
>
> (684)

Deben haber llegado hasta Juan Ruiz ecos de ese *amor purus* que se contenta de pasarse sin la consumación del *agere*.[83] Doña

[83] Algunos críticos han insistido en la calidad de amor *purus* en el amor del protagonista de Juan Ruiz; así por ejemplo Francisco Márquez Villanueva, en su ensayo "El buen amor", *Revista de Occidente*, núm. 27 (1965), 269-291, en el cual explica el sentido y el fin del buen amor de acuerdo al de los trovadores y a Capellanus, relacionándolo, a través de los estudios del Padre Denomy sobre la lírica cortés, con el amor udrí. El arcipreste habría así absorbido este concepto del amor cortés "difundido" por un mundo en íntimo contacto con el musulmán. En realidad, el concepto del *amor purus* puede haberle llegado mucho más fácilmente a través de una literatura que le era sobradamente familiar, la poesía erótica en latín medieval donde, como hemos visto en nuestro estudio sobre *Razón de amor*, se da más de un testimonio de ese amor que hemos preferido llamar *clericalis* justamente porque parece haber preocupado más a la casuística amorosa de los clérigos que a la de los poetas laicos. La tradición de un amor que vive en el deseo insatisfecho pervivirá por siglos; en el *Cancionero de Herberay* el tópico se hace historia en el amor de Alfonso V de Aragón por Lucrezia d'Alagno, "donna o piutosto vergine gentilissima" al decir de Eneas Silvia Piccolomini. Acaso como escribió un contemporáneo, la historia terminara "cogliendo il re dal giardino di quella il primo frutto d'amore", pero los poetas pensaban —o querían que se pensase— que el del rey era un *amor purus;* así escribe uno de ellos a "Madama Lucrecia, La Napoletana":

> E digo que su alteza
> no vos ama con passion
> mas con bondat e nobleça
> e con pura gentileza
> del su alto coraçon.
> Ca resistir al desseo
> aunque raez nos parezca
> obra es que non la leo
> nin la vi ni aun la creo
> qu'en amores acaezca.
> Mas el que vos escogio

Endrina, a diferencia de su modelo Galatea, conoce bien los peligros que acechan en el cuarto peldaño de la escala erótica:

> Esto dixo doña Endrina: "Es cosa mucho provada
> que por sus besos la dueña finca mucho engañada;

---

entre todas las naçidas
al desseo resistio
e a vos se soiuzgo
sin demostranças fingidas
¿Pues con qual lengoa loar
se podrá tan gran fazanya
que quien vos puede mandar
se vos quiere soiuzgar
e fazeros atan manya?

A Macías alabar
oy de buen amador
mas non se deue nombrar
en el honesto amar
con esse vuestro señor.
Ca juntamente refrena
su desseo e potençia
con la honesta cadena
que le da gloria e pena
por usar de continençia.
.....

Pues dexar lo codiciado
por sol(o) sguard de virtut
acto es tan senyalado
que deue ser enxalçado
sobre qualquier altitut.

Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV siècle), ed. de Charles V. Aubrun (Bordeaux, 1951), p. 50-51, para la bibliografía sobre Alfonso V y Lucrezia d'Alagno ver nota pp. 216-217. Notemos que esta continencia es considerada cosa excepcional "que non la leo, nin la vi ni aun la creo qu'en amores acaezca"; además no es sentida como propia de los poetas corteses cuyo arquetipo ejemplar y ya mítico era Macías, cuyo amor no es aquí considerado honesto. Esta continencia, ejemplificada en una especie de "asag" que prueba mucho más la virtud de la dama que la de su enamorado (quien a juzgar por sus ruegos insiste en el "sorplus"), es alabada por Cesare Gonzaga en *El cortesano*, cuando Baltasar Castiglione pone en su boca la historia de dos amantes en el siempre simbólico jardín: "por seis meses, casi todas las noches, yació ella junto a su bienamado, en un vergel lleno de los frutos más dulces, y aunque incitada por sus propios ardentísimos deseos y los ruegos y lágrimas de quien más que a sí misma amaba, refrenábase ella de gustar los frutos; y aun en el más estrecho abrazo de los brazos queridos, jamás cedió la doncella, guardando así inmaculada la flor de

encendimiento pon grande el abraçar a la amada,
toda mujer es vencida desque esta joya es dada."
(685).

Como en el *Lai des Pucelles* el amante nos está diciendo: "no quiero yo otro solaz, si no besar y abrazar",[84] pero su amada sabía, aunque no hubiese leído el *Chastiement des Dames* o el *Perceval,* que quien entrega los labios ha de otorgar el "sorplus":

El beso atrae otra cosa,
porque tanto agrada y gusta
que lo quiere y lo desea
la señora,
del resto no caben dudas;
sólo hace falta el lugar
y sin falta el resto llegará [85]

La que abandona la boca

¡qué fácil el resto otorga! [86]

---

su castidad" (Libro Tercero, al final de la sección 43). En el mismo *Cancionero de Herberay* (núm. 48, p. 80), el poeta pone en guardia a la dama contra los amantes burladores, y nuevamente la suprema prueba de amor es el amar sin desear "guerredón":

El que más ama, Señora,
es el que menos dessea
e desseando se contenta.

Es decir, en el desear mismo se sustenta un amor que ha disminuido al mínimo la *cupiditas* y por eso el verdadero enamorado es el deseante "que menos desea". Todavía a mediados del siglo XVII la poesía española oirá ecos de este *amor purus:* "Solamente el bien de amar / quiero, sin correspondencia" (Francisco de Rioja, *Poesías,* ed. La Sociedad de Bibliófilos españoles [Madrid, 1867], p. XV de las Adiciones). Es evidente que el doñeador del libro de Juan Ruiz es un deseante que quiere recaudar y gustar el fruto, si bien según su signo o su "mal asseo", "nunca puede acabar lo medio que desea" (180), no gracias a su virtuosa castidad, pues sentado a la sombra del árbol no pierde esperanzas de comer la pera.

[84] *Lai des Pucelles:* "Ce font il, mais je nel fas / Ni li quier autre solas / Fors de baisier et de bras". En Perella, *op. cit.,* p. 101.

[85] John Howard Fox (Robert de) *Blois, son oeuvre didactique et narrative* (Paris, 1950), pp. 136-137: "Li baisiers autre chose atrait, / Et quant il a la fame plait / Qu'ele le veut et le desirre, / Du sorplus n'i a aul que dire; / S'ensi n'est que li leus lor faille, / Le sorplus veut ele sanz faille". *("Le Chastiement des Dames",* vv. 129-134).

[86] Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal,*

Porque nuestra Endrina no es fácil, hará falta el engaño para bajar la rama. En la escena final es más que evidente que los propósitos del discreto amante no se contentaban con besar y no se pasarían sin morder el fruto hasta el carozo. El tejón se ha saciado. Quejumbrosa la seducida acaso recuerde aquellas sabias palabras con que había recibido en la plaza a su quejumbroso seductor: "bien assí engañan muchos a otras muchas Endrinas" (665 a). Trotaconventos había invitado a la viudita a que la visitase en su tienda, siempre repleta de frutas para las dueñas lozanas (862); allí irá Endrina a "tomar de la su fruta" (867 b)... y como Eva se la comió.

Comparemos ahora el símil de la manzana con otro muy famoso de nuestro libro, ambos en idéntico contexto de "servir a las dueñas" y nada más;

> Pero que omne non coma nin comience la mançana
> es la color e la vista alegría palanciana
>
> (678 a-b)

> Pero aunque omne non goste la pera del peral,
> en estar a la sombra es plazer comunal.
>
> (154 c-d)

¿Amor cortés? Puede ser, aunque sobradamente se sabe que la promesa de la estrofa 678 fue solamente un anzuelo para comer

---

ed. W. Roach (Genève et Paris, 1959), p. 113: "Femme qui sa bouche abandone / Le sorplus molt de legier done" (3863-4). En el *Cancionero de Baena* se recoge de Sánchez de Talavera un diálogo poético muy iluminador, donde el amor "cortés" es usado como anzuelo; un amante falso para cazar su presa usa la terminología del amor *purus,* tal como lo hace el protagonista del *Libro de buen amor,* pero la dama no se deja engañar:

> A mi bien me plase, gentil vida mía,
> que linpia viuades de todo pecado,
> pero una cosa tan solo querria
> commo por fruta e buen gasajado:
> porque yo bibiese muy ledo e pagado
> quando con vos departa en ssolas,
> que vos pluguiese que vos diese pas;
> e d'esto seria asas contentado.

La señora no le da la "pas" *(pax),* o sea el beso, porque bien entiende

> que mi coraçon serie conquistado
> si vos consyntiese llegar a mi fas;
> tengo que a muchas syn duda el agras
> con tales maneras avedes echado.
>
> (538)

la manzana. En cuanto al peral, ¿por qué será tan placentera su sombra? ¡Ah! Juan Ruiz ha puesto la cortesía bajo árbol muy peligroso. Pera es la "pome" de Adán:

> Depues qu'Adams mordi la pome
> ne fu mes tel poire trovee.
>
> *(Roman de la Poire,* vv. 454-455)

El *Roman de la Poire,* poema alegórico del siglo XIII, es uno de los muchos ejemplos que revelan la marcada connotación erótica del peral y su fruto, árbol del amor carnal, a veces adulterino,[87] árbol de la Caída en el Edén:

> En essa misma forma, cosa es verdadera,
> Acometió a Eva de Adam la compañera
> Quando mordieron ambos la devedada pera:
> Sentimos la los nietos aun essa dentera.
>
> *(Vida de Sto. Domingo,* 330)

¿Qué dentera, maestro de Berceo? ¿La sensación desagradable de la pulpa acerba, o el ansia y deseo vehemente por la "devedada pera?" "Plazer comunal" y común amargor ... quien por largo tiempo se siente bajo la copa del peral, terminará "pelando la pera" en lujurioso engaño.[88] Tal es el *hortus deliciarum* del Arcipreste. Aun en sus versos más corteses el poeta sonríe socarrón, mostrándonos el vergel y sus placeres a la equívoca sombra del lúbrico peral.

La historia de doña Endrina parece terminar con bodas; pero

[87] En la historia de Pamfilio en el *Decamerón* (VII, 9), y ya antes en Matthieu de Vendôme, la *Comoedia Lydiae,* la mujer engaña a su marido bajo un peral. En la poesía española tradicional encontramos la misma connotación adulterina:

> Entrastes, mi señora,
> en el huerto ajeno,
> cogiste tres pericas
> del peral del medio:
> dejaredes la prenda
> de amor verdadero.

(en Margit Frenk Alatorre, *Lírica hispánica de tipo popular,* México, 1966, p. 51, núm. 75).

[88] En un poema de Marcabrú, pelar la pera es índice del falso amor lujurioso: "Greu sera mais Amors vera / Pos del mel triet la cera / Anz sap si pelar la pera" *(Marcabru,* ed. Dejeanne, núm. 18, vv. 31-33).

queda muy claro que lo que aquí importa es el engaño seductor de la *vetula* falsa y del mal vecino, porque como dice el poeta,

> e en muchas engañadas castigo e seso tomen,
> non quieran el amor falso, loco riso non assomen:
> . . . . . .
> (906 a-b)

> de fabla chica, dañosa, guárdes' mujer falaguera;
> que de un grano de agraz se faze mucha dentera.
> (907 a-b)

> Entiende bien la estoria de la fija del endrino:
> díxela por dar ensiemplo...
> (909)

Mucho se ha discutido si la historia de Don Melón de la Huerta es parte de la serie de aventuras del arcipreste doñeador; evidentemente el poeta nos da más de una pauta de que aquí se está viviendo una aventura literaria:

> Si villanía he dicho aya ý de vos perdón,
> que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón.
> (891 c-d)

Pánfilo —Juan Ruiz-Melón de la Huerta— el de Hita [89] la viven o la hacen vivir para ejemplo de cualquiera que le "avino", le avenga o le aviniera la desventura de aventura tan seductora.

Con la nueva amada, lozana dueña de linaje, no hay dudas de que se prosiguen los "verdaderos" amoríos del protagonista, quien tras la experiencia de la Cruz decidió no volver a ser "clavado" por mensajeros traidores (913), y siguiendo los consejos de Don Amor busca tercera "bien razonada, sotil" en "mentir fermoso" (437):

> Busqué trotaconventos que siguiese est viaje:
> que estas son comienzo para el santo pasaje

Pero en el "santo pasaje" de esta nueva Cruzada erótica casi se le hunde la nave por no seguir cierto sabio consejo de Don Amor (442); olvidándose de halagar a su trotaconventos, tuvo que pagar caras las burlas rindiéndole una pleitesía que rebasó

[89] Cesáreo Bandera, *op. cit.*, 507.

en mucho los consejos del *ars amandi* (443-453). Trotaconventos-Buen Amor tras probar la devoción y lealtad [90] de quien supuestamente sirve acaba haciendo de él su rendido servidor:

> "nunca jamás digás nombre malo nin de fealdat:
> llamat a mí "Buen Amor" e faré yo lealtat,
> ca de la buena palabra págase la vezindat
> e el buen dezir non cuesta más qu' el dezir necedat"
> (932)

La buena palabra no cuesta nada y logra mucho (933 c); desde que bien la guardó le dio ella mucho don. Sepamos entender estos dones: "non ay pecado sin pena nin ay bien sin galardón" (933 d). ¡Sutilísima versificación de Juan Ruiz! ¿será el bien el pecado y la pena el galardón?, ¿implican los bienes y galardones que se reciben de Trotaconventos pecados que hay que penar?

Detengámonos un momento en la curiosa habilidad de las terceras, "ca tal escanto usan que saben bien çegar? (442 d). Es muy posible que tal como pensó María Rosa Lida se trate del "encantamiento de su insinuante palabra",[91] e indudablemen-

[90] He aquí el amante puesto a prueba: Trotaconventos con "gran maestría e sotil travessura" se hace la loca, yéndose por las calles "sin vestidura", mientras el mundo la vitupera, el arcipreste le da prueba final de su leal vasallaje, y entonces es premiado (934-936):

> Por cada cantón dizen: "Que sea malapreso
> quien nunc' a vieja loca creyesse tan mal seso!"
> De lo que ante creían fue cad' uno repeso;
> dix yo: "En mano de vieja nunca di mijor beso."
>
> Fue a pocos de días amatada la fama:
> la dueña non la guardan su madre nin su ama;
> tornéme a mi vieja como a buena rama
> quien tal vieja toviere guárdela como al alma.

[91] María Rosa Lida no prestó mayor importancia a las hechicerías de Celestina; según ella este elemento es un homenaje que Rojas ha prestado "a la más prestigiosa tradición literaria de la Antigüedad", *La originalidad artística de la Celestina* (Buenos Aires, 1970), p. 226. P. E. Russell demuestra muy convincentemente lo que afirma desde el título de su estudio, "La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", en *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso,* III (Madrid, 1963), pp. 337-354. Ver también Russell, "Literary Tradition and Social Reality in *La Celestina*", *Bull. of Hispanic Studies,* XLI (1964), 230-237, donde señala que la ortodoxia no exigía que no se creyese en la brujería. Inez Mac Donald, en "Some Observations on the *Celestina*", *Hispanic Review,* XXII (1954), 164-281, habla de la corrup-

te en todo el libro el instrumento de seducción, por excelencia, son esos pintados "fablas e parlares". Pero el motivo del "escanto" se repite con frecuencia demasiado sugestiva para dejarlo pasar sin más. Acaso en su oficio de seducir la medianera respalde la palabra con la magia del embrujo hechizador:

> Diz: "Yo iré a su casa de essa vuestra vezina
> e le faré tal escanto, e le daré tal atalvina
> porque essa vuestra llaga sane por la mi melezina"
> (709 a-c)

Así como Juan Ruiz hará que Trotaconventos gane el paraíso, tras morir mártir por su Señor, el loco amante; Lope de Vega hará que el caballero de Olmedo glorifique su medicina embrujada:

> ¡Oh peregrino dotor,
> y para enfermos de amor
> hipócrates celestial!

Celestial para el enfermo de amor, para la víctima resulta enloquecedora,

> Si la enfechizó o si l' dio atincar,
> o si le dio rainela o l' dio mohalinar,
> o si le dio ponçoña o algún adamar,
> mucho aína la sopo de su seso sacar.
> (941)

En suma, que con palabras o embrujos la tercera seductora supo enloquecer a la dueña, encantándola "de guisa que la enveleñó" (918 a), porque "las maneras e maestrías del loco amor, que faze perder las almas e caen en saña de Dios, apocando la vida e dando... muchos daños a los cuerpos" (Prólogo, pp. 77-

---

tora actividad de las alcahuetas-hechiceras, ya que ambos "oficios" solían estar aliados. Baste leer al Arcipreste de Talavera, quien al hablar de estas "viejas falsas paviotas" se dice: "¿quántos matan e enloquecen con sus maldades de byenquerencias?"; "Byenquerencias —que ellas dizen— fechizos, encantamientos e obras diabólicas, más verdaderamente nombrados"; "desto son causa unas viejas matronas, malditas de Dios o de sus santos, enemigas de la virgen Santa María" *El Corbacho*, Parte Segunda, cap. XIII, ed. J. González Muela, Clásicos Castalia (Madrid, 1970), pp. 171-172. De modo tal que podría ser peligroso dejar de lado los *escantos* de Trotaconventos aunque indudablemente lo que más importa, como bien pensó Lida de Malkiel, es el encantamiento de su lengua.

79). Tal le aconteció al nuevo amor del arcipreste, apocada su vida se murió la presa ya cazada:

> Como natural cosa el nacer e el morir
> ovo, por mal pecado, la dueña a fallir:
> murió a pocos días...
>
> (943)

y entonces, profundo y sentido, exhala el amante lamento revelador: "¡qué buen manjar, s(in)on por el escotar!" (944 d). Como siempre se trata una vez más de recaudar y comerse lo recaudado. Pero ahora el precio es un cadáver.

Cada vez que Trotaconventos lleva a cabo la seducción,[92] la amada acaba muerta. Sólo se salvan aquellas que escapan de sus engaños y muy ambiguamente Doña Endrina, la amada literaria. Desde la primera aventura "real" en que participa Trotaconventos ella se hace llamar Buen Amor y logra que el amante le bese la mano a modo de vasallo; desde entonces cada vez que Buen Amor triunfa, triunfa la Muerte. Prestemos, por lo tanto, atención a las víctimas de Trotaconventos. Sin duda las dos más famosas son Garoza la monja, y Endrina la viuda, ambas ¡tan hermosas! con "alto cuello de garza", (653 b; 1499 c). Comparación en toda justicia famosa por su belleza poética, resulta intrigante por la sugestiva recurrencia del motivo. Me pregunto si no valdrá la pena mirar en el destino de las garzas de nuestra poesía tradicional, el de los blancos cuellos de las amadas del "buen amor":

> Si tantos halcones
> la garza combaten
> a fe que la maten.[93]
>
> Malferida iba la garza
> enamorada:
> sola va y gritos daba.[94]

Entre estas dos coplas podría resumirse toda la historia de Doña Endrina, quien con su hermoso cuello de garza entró por

[92] Cualquiera que haya sido la calidad de los amores de Garoza y el cliente de Trotaconventos no caben dudas de que ésta logró que "de buena fabla vino la buena cima" (1498 d).

[93] Alonso y Blecua, *Antología...*, núm. 84, p. 42.

[94] *Ibid.*, núm. 133, p. 58.

la plaza para hallar allí "halcón que se atreve con garza guerrera", y al terminar la caza de amores daba gritos, malherida:

Doña Endrina le dixo: ¡Ai viejas, tan perdidas!
¡a las mugeres traedes engañadas e vendidas!;
ayer mill cobros me dávades, mill artes e mill salidas;
oy, ya que so escarnida, todas me son fallecidas.

Si las aves lo podiessen bien saber e entender
quantos de lazos les paran, no las podrían prender;
ya quando el lazo veyen ya las lievan a vender:
mueren por el poco cevo, non se pueden defender.

(882-883)

Desde la primera aventura del libro hemos visto la comparación constante del amante con el cazador, de la amada con la presa y del amor con cacería tramposa. En nuestra poesía la garza es uno de los símbolos más frecuentes, y más afortunados, de la caza del amor. Un día la imagen erótica será vuelta a lo divino. Entonces si el azor humano lleva en sus garras la muerte, en el azor divino vuela la Vida:

Al revuelo de una garza
se abatió el ñeblí del cielo,
e por cogella de vuelo
quedó preso en una zarza.

Por las más altas montañas
el ñeblí Dios descendía
a encerrarse en las entrañas
de la sagrada María.
Tan alto gritó la garza
que "ecce ancilla" llegó al cielo
y el ñeblí bajó al señuelo
y se prendió en una zarza.[95]

Si hasta sagrada, "la caza de amor es de altanería", los halcones de Juan Ruiz no son el "ñeblí del cielo";

Como faze venir el señuelo al falcón
assí Urraca la dueña venir fizo al rincón,

(942 a-b)

y entonces "murió a pocos días" caro manjar. "A fe que la maten"; porque ésta es cacería bajo los auspicios de Venus. La ima-

[95] *Ibid.*, núm. 154, p. 66.

gen aparece ya en el *Ars amatoria* de Ovidio (45-46; 89; 253-4) donde *venare* resulta, por excelencia, actividad del amante. Durante la Edad Media la imagen tuvo fortuna,[96] y en España gracias al genio de Juan Ruiz, el *ars amandi* se vuelve definitivamente *ars venatoria,* con cuanto lazo, cebo y trampa pudo urdir el "mentir fermoso" del Amor y su mesnada de trotaconventos y locos enamorados.

También Garoza, la desposada del Señor con ojos de candela, gozó de distracciones prohibidas a una religiosa,[97] aunque probablemente no fuesen carnales:

[96] Ver W. Robertson Jr., "The Subject of the *De Amore* of Andrea Capellanus", *Modern Philology,* L (1952-53), 147 y nota 11.

[97] Sobre Doña Garoza ver María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas...", 60-69; ella interpreta la "buena cima" como el "lynpio amor" (1503 c), "de veras contraído en el nombre de Dios" (p. 65). Para Ulrich Leo, *Zur dichterische Originalitat des Arcipreste de Hita* (Francfort, 1958), p. 67, la aventura culmina en la copla 1502 con la conquista de la monja; el resto es un rebozo: también Corominas piensa que Garoza fue seducida, comentario a la estrofa 1503, pp. 558. Juan Ruiz ha dejado toda la aventura bajo velos muy ambiguos, y es difícil ir más allá del cuidadoso análisis de Jorge Guzmán, *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor* (México, Iowa University Studies in Spanish Language and Literature, 1963), pp. 76-90, donde subraya el enorme peligro espiritual que implicaba para una monja aun el acceder a ver al enamorado. Capellanus prohíbe de lleno los amores monjiles. Para un estudio de la cuestión como hecho literario, ver Lecoy, *op. cit.,* pp. 266-270: como hecho social en España ver Américo Castro, nota pp. 264 ss. en su edición del *Buscón,* Clás. Castellanos (Madrid, 1927). No faltan alusiones en el *Corbacho:* O quántos males destos se syguen, asy en donzellas como en viudas, monjas e aun casadas" (Parte I, cap. II, p. 49, *ed. cit.);* y al hablar de los hechizos de las alcahuetas (p. 172): "¡O malditas, descomulgadas, disfamadas, traydoras, alevosas, dignas de todas byvas ser quemadas! ¡Quántas preñadas fazen mover, por la vergüença del mundo, asy casadas, biudas, monjas, e aun desposadas!" Parecida situación se adivina en el *Libro* del Arcipreste. Hacia finales del siglo xv, Rodrigo Cota hará que el Amor diga lo que Juan Ruiz hace decir a su protagonista. "Sino ve, mira las monjas, / Verás quan dulce me tratan", declara Amor en el *Diálogo entre el Amor y un viejo,* y en nuestro Libro (1258): "Mio señor don Amor, si él a mí creyera / el combit de las monjas aqueste recibiera; / todo vicio del mundo, todo plazer oviera: / si a dormitorio entrara, nunca se arrepintiera", además ver la alabanza a las monjas en 1340-1342. Nicolás Núñez, "respondiendo a Mosen Fenollar que le preguntó que qual era mejor: seruir ala donzella, o ala casada, o ala beata, o ala monja; y dize assí":

dexemos la religiosa,
porque es yerro y graue cosa
tomar su muger a Dios.

guardas tenié la monja más que la mi esgrima,
pero de buena fabia vino la buena cima.

(1498 c-d)

pero que sea errança contra Nuestro Señor
el pecado de monja a omne doñeador,
¡ay Dios! ¡e yo lo fuesse aqueste pecador
que feziés penitencia deste fecho error!

Otéom' de unos ojos que parecién candela;
yo sospiré por ellos, diz mi corazón: ¡héla!
Fuime para la dueña, fablóme e fabléla;
enamoróm la monja e yo enamoréla.

(1501-1502)

Lo recibió ella por servidor y amante leal "con Dios en limpio amor" (1503), colmándolo de bienes en oraciones y abstinencias. Porque una monja no puede permitirse ni la sombra de un amor "platónico", que es mundanal "errança" contra el esposo y Amante verdadero, "murió la buena dueña" doblando su alto cuello de garza en la fosa del "buen amor".

Dueñas de linaje y panaderas, doncellas y viudas, moras y cristianas y —aunque tanto horror tenga al adulterio con esposas de los hombres—[98] esposas del Señor: casi sin pausas pasa el amante de un amorío a otro; porque a la sombra del peral no importa un fruto determinado, tan sólo la pera del placer. La excepcional plasticidad del arte de Juan Ruiz vivifica, recubriendo de carne poética personajes por esencia ejemplares y, en tanto individuos, carentes de singularidad. Sin embargo, al margen de la caracterización magistral más de una vez se subraya el auténtico sentido de estos "universales". Tomemos por ejem-

---

Las monjas gran perfection
tienen, segun lo e visto,
sino fuesse por razon
dela santa profession
que tienen con Ihesu Cristo:
y pues de este concierto
tanto mal se nos concierta,
sigamos por lo más cierto,
que es huyr del cuerpo muerto
por no ver ell alma muerta.

(*Cancionero del Siglo XV*, ed. Foulché Delbosc, tomo II, n 872, p. 482). Supongo yo que también sabía el Arcipreste de Hita que era "yerro y graue cosa tomar su muger a Dios", ya que en otras palabras se lo hace decir al enamorado.

[98] Es indudable el horror al adulterio: (795), (1330).

plo el caso de Doña Endrina, tan diferente de Galatea, tan vivamente individualizada en palabra, gesto y hasta sugestiones de ambiente y de lugar; [99] y he aquí que ella es todas las Endrinas: "bien assí engañan muchos a otras muchas Endrinas" (665 a); Trotaconventos ("estas echan el lazo, estas cavan las foyas" [699 b]), todas las trotaconventos, y Melón todos los locos amadores, "que todos los omnes fazen como don Melón Ortiz" (881 d). Todas las endrinas, porque estos tejones son eróticamente omnívoros; y por eso la trotaconventos arquetípica promete al enamorado:

> a essa dueña e otras mocetas de cuello albillo,
> yo faré con mi escanto que s'vengan passo a passillo
> (718 b-c)

Cualquier lozana de blanco cuello... de garza es indiscriminadamente deseable; porque lo que importa a la sombra del peral no es la amada sino el amor; no la fidelidad a una mujer irremplazable y única y sí la constancia en la obsesión erótica. Quien ha definido su destino como "en servir a las dueñas punar e non en al" supo acertadamente decir "dueñas" en plural absoluto, porque la amada resulta secundaria respecto al Amor por ser solamente vehículo del amor. Cuando la mujer no quiere o no puede satisfacer las necesidades eróticas del amante, va él en busca de otro vaso donde volcar las mismas aguas. Como los eternos *seipsos amantes,* el nuestro, siempre en busca de "fembra plazentera", es incapaz de amar en singular porque en todas y en cada una ama su propio deseo, su propio placer y su propia satisfacción.

Los poetas del *Cancionero de Baena,* aunque en realidad sólo sirvan al amor, jurarán servir siempre a su señora, no importa cuán a menudo varíe la amada en los versos de un mismo amador. La explicación es sencilla; el amor "por siempre" al universal poético que es la señora entraña exigencia fundamental para quien pretenda ser poeta. No otra cosa dice Alfonso de Baena en la introducción a su Cancionero: el poeta "que sea amador, e que siempre se precie e se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabios que todo omne sea enamorado".

Amador o amador fingido, amor de verdad o de fantasía: el

[99] Para la ambientación de la aventura de Doña Endrina ver Fernando Lázaro Carreter, "Los amores de don Melón y doña Endrina", *Arbor,* núm. 62, XVIII (1951), 210-236 y Gybbon-Monypenny, "Dixe la...", p. 127.

fingimiento, no ya engaño sin valor alguno, como en Juan Ruiz, es la más alta creación del alma. Este amante fingido llevará con el tiempo al fingido amante verdadero de Dulcinea, y en él a la honda realidad de su fantasía. Había visto luz la primera parte de la historia de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* cuando en la Ínsula de la segunda dice la Duquesa que de tal historia se colige:

> "si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuestra merced la engendró e parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias e perfecciones que quiso".
>
> (Cap. XXXII)

Confrontado con la realidad de la realidad literaria y con la realidad de su fantasía responde el más fiel de los amantes:

> En eso hay mucho que decir —respondió Don Quijote— Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo.

Don Quijote seguirá contemplando en Dulcinea ¡tan real y tan fantástica! todas las perfecciones del ideal. Pasarán los años, el poeta de Castilla vuelve a preguntarse por la amada y el amor, y entonces el verso nos llega como una flecha que habiendo atravesado el corazón histórico de amores seculares trae vivo en su acero el recuerdo del amador fingido de Baena y de ese amor fantasía donde habita la única, la más alta realidad:

> Todo amor es fantasía;
> él inventa el año, el día,
> la hora y su melodía;
> inventa el amante y, más,
> la amada. No prueba nada
> contra el amor, que la amada
> no haya existido jamás.
>
> (*Poesías Completas,* pp. 279-80)

Porque si Antonio Machado bajó a los infiernos "como el Dante", como Juan Ruiz sabía bien que a la postre, en el amor la amada es siempre una, no importa cuántas hayan sido con distintos nombres,

> ¿Cuál de las tres? Son una
> Lucía, Inés, Carmela...
>
> (*Poesías Completas,* p. 270)

7. *Ca natura lo enriza*

"Plazer comunal" bajo el peral: atisbos del pecado en el placer. Alguien podría preguntarnos si, acaso, no ha estado loando la erótica de los trovadores un amor que es fuente de toda nobleza y placer. Y la pregunta sería oportuna, porque el Arcipreste hace muy clara la concordancia entre el placer y el amor en una estrofa en la cual se habla en tono inconfundiblemente cortés del servicio amoroso (107), y se subraya este carácter con el motivo característico de la antítesis villano-noble, es decir, villano-cortés; finalmente, termina condensando todo el bien y el solaz del mundo en la amada cortés arquetípica:

> Sabe Dios que aquesta dueña e quantas yo vi
> siempre quise guardarlas e siempre las serví;
> si servir non las pude nunca las desserví;
> de dueña mesurada siempre bien escriví:
>
> mucho sería villano, malo e torpe pagés,
> si de la muger noble dixiés cosa rafez,
> ca en muger loçana, fermosa e cortés,
> todo bien d'este mundo e todo plazer es.
>
> (107-108)

Amor indisolublemente unido al placer (1314) la unión se hace explícita en el lugar más adecuado posible, en esas estrofas que introducen junto a su primera aventura, el largo peregrinaje erótico del doñeador (71-76):

> Como dize Aristotiles, cosa es verdadera,
> el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
> por aver mantenencia; la otra cosa era
> por aver juntamiento con fembra plazentera.
>
> (71)

Tal como indica Zahareas,[100] aunque el concepto provenga de Aristóteles, el calificativo de "plazentera" nada tiene que ver con la austera exposición científica del filósofo griego. Tanto en esta estrofa como en la 108 sigue el pensamiento idéntico desarrollo. La unión de hombre y mujer es fuente de un placer arraigado en su misma naturaleza; en tanto se sea hombre será natural el deseo de "aver juntamiento con fembra plazentera".

[100] Zahareas, *op. cit.*, pp. 186-188.

En el *Roman de la Rose* puede leerse que la Naturaleza ha dado a todo ser vivo el instinto sexual con el fin de garantizar así la propagación de las especies. Como el placer del sexo está aliado a esta ley natural, el amor dentro del orden de la Naturaleza no tiene otro fin que el generativo:

Mais je sai bien, pas nou devin,
Continuer l'estre devin
A son poeir vouleir deust
Quiconques a fame geust,
E sei garder en son semblable,
Pour ce qu'il son tuit corrompable,
Si que ja par succession
Ne fausist generación;
Car, puis que pere e mere faillent,
Nature veaut que li fill saillent,
Pour recontinuer cete euvre,
Si que par l'un l'autre recueuvre.
Pour c'i mist Nature delit,
Pour ce veaut que l'en s'i delit
Que cil ouvrier ne s'en foissent
E que cete euvre ne haissent.

Car maint n'i trairaient ja trait
Se n'iert deliz qui les atrait.

(Roman de la Rose, 4403-4420)

La idea es de cuño aristotélico y fue enunciada por Santo Tomás con su habitual claridad: "operationes pertinentes ad usum venereorum quibus conservatur natura speciei" *(Summa Theologica,* qu. 151, art. 3). Sería, sin embargo, difícil encontrar en nuestro Arcipreste esta insistencia en la función reproductiva. El hombre al que "natura... enriza" quiere gozar, no reproducirse. Para Matfre Ermengaud, el de hombre a mujer es "buen amor" siempre y cuando lleve a su fin natural: el amor a la prole. Necesario es usar moderadamente de este "buen amor" carnal, de modo que en la condena al abuso concuerdan el autor del *Breviari* y nuestro poeta:

el omne, de mal seso, tod'ora, sin mesura,
cada que puede quier fazer esta locura.

(74 c-d)

Si comparamos el amor del Arcipreste con lo dicho por Razón en el *Roman,* se hace evidente que la insistencia de Juan Ruiz

en el placer y la falta de toda mención explícita o implícita a la reproducción de la especie implican que, de acuerdo a la llamada doctrina de la plenitud, la pasión del Arcipreste es exactamente lo contrario del amor natural. No es para Razón natural el amor del Amante por la Rosa ya que, aunque aderezado de refinamientos verbales y envuelto en sentimentalismos trovadorescos, no tiene deseo más ferviente que el logro del placer sexual. Consiste el abuso en haber hecho del placer el fin exclusivo y primario del amor cuando, dentro de los fines de la Naturaleza, es éste un mero aspecto secundario. Entonces, tampoco sería el amor del Arcipreste "segunt natura". Nuestro poeta probablemente coincidiera con Razón, cuando ésta introduce uno de los temas recurrentes tanto en el libro del Arcipreste como en el *Roman:* este amor que solamente tiende al placer es un modo de esclavitud, y los hombres así encadenados se convierten en

> sers et chaitis e nices
> Au prince de trestouz les vices
>
> (4427-28)

No es difícil relacionar esto con la ecuación hecha en nuestro libro entre Don Amor y el diablo, así como con la afirmación de que el amor es la raíz de todos los pecados. También nuestro poeta relaciona sistemáticamente el amor a los lazos esclavizantes que aprisionan a sus siervos.

El amor del Arcipreste es, pues, origen de todo placer, y por serlo es también el de todo pecado, tal como dice de la deseada Rosa el *Roman,* "de touz maus la racine". De semejante modo habían definido *cupiditas* y *voluptas* respectivamente las Sagradas Escrituras (I *Tim.* 6:10) y Cicerón en *De Senectute* (1,4429). Cicerón insiste en la loca *voluptas* propia de los jóvenes y no difiere en esto Juan Ruiz, quien en varias ocasiones subraya especialmente la locura amorosa de la juventud y hace de los "garçones golfines" los amigos por excelencia de Don Amor (374a). Por ejemplo, cuando retoma el tema de lo natural del amor humano, reforzándolo con el concepto aristotélico de hábito —"segunda naturaleza" (166)— dice que "es costumbre de mancebos usada / querer siempre tener alguna enamorada" (167 a-b). Y una vez más el fin amoroso converge hacia el placer: "por aver solaz bueno del amor con amada" (167 c).

Este tema de origen clásico fue, naturalmente, conocido en la literatura latina de la Edad Media. Un poema del siglo XIII exalta, con despreocupación bien ajena a todo sentido de pecado

(v. 5), la natural exigencia juvenil de experimentar, sin mesura, todo goce:

1 Primo quasdam eligo
et electas diligo
et dilectas subigo—
sum levis plus quam ventus;
nihil in me corrigo:
sic exigit iuventus!
In adolescencia
suadet nos lascivia
currere per omnia,
nihil iubet cavere;
nulla est infamia
hic legem non habere.[101]

Este ímpetu dionisíaco revela, a veces, ser muy pesada cadena, y entonces el antiguo vasallo de Venus se hace transitoriamente soldado y finalmente decide entregarse al amor espiritual y de altísima señora, la Filología. Aquí triunfa Minerva sobre Afrodita, tal como triunfará María sobre la Eva cortés:

Usus vite veteris
arma tulit Veneris,
gravibus
legibus
subditus amoris;

Omni fruens Cipride,
tryplice Caryptide
florui
placui
puellarum coris.

Nunc Bellone milito,
Afros fluxus fugito,
vinculo,
cingulo
abstraor et loris.[102]

Narra este poema del siglo XIII la conversión de un amor físico a otro espiritual, utilizando el motivo del encadenamiento, del *vinculo* y el *cingulo* venusinos; y se dan en él ciertas alusiones a la malicia y a la envidia que se ensañan con el enamorado

[101] Dronke, *op. cit.*, Vol. II, p. 366.
[102] *Ibid.*, pp. 369-370.

converso, las que acaso podrían aclarar el empleo de convención similar en nuestro libro:

Livor ovantis
clamantis
vocet:

solus iniqua
oblica
docet.

Rex, Lex, Opifex
archetiporum

Sternit livida,
nudat invida.

Cicerón introduce el tema de la voluptuosa locura de la juventud para insistir en su poder debilitante. Así también lo hace Juan Ruiz, en el ejemplo del garçón que quería casarse con tres mujeres. Ha notado Zahareas cómo el poeta se desvía de su fuente, *Le Valet aux douze femmes,* la cual subraya el poder destructor de la mujer con el ímpetu antifeminista de muchos *fabliaux.*[103] Insiste, en cambio, el Arcipreste en la desmesura del joven y en cómo ésta acaba debilitándolo. Razón directa de su mengua es la locura suya, y muy adecuadamente subraya esto el poeta al definir al desmesurado joven, tanto en el primer verso del ejemplo (189) como en el último (196d) con idéntico calificativo: garçón *loco.* Así su historia toda queda confinada dentro de los límites de su juvenil locura. Como ya hemos dicho, el ejemplo está engastado en un contexto que recalca la fuerza destructora de un amor que enloquece "con engaños, lisonjas e sotiles mentiras" (183-184). No deja de ser interesante relacionar este contexto, que se enlaza a su vez del debilitamiento provocado por la locura juvenil de la *voluptas,* con el *Roman de la Rose.* Para el Arcipreste este amor es engaño, también lo es para Jean de Meun la *voluptas* de Cicerón. Y por serlo Razón le da su justo nombre: *fole amour,* a un tiempo prisión y enfermedad *(R.R.* 4593 y sig.). Este loco amor que debilita, esclaviza, enlaza y aprisiona está puesto en explícito contraste con *bone amour,* el cual nada tiene que ver con lo que, en el sentido mundano, así ha llamado nuestro poeta. Jean de Meun opone el *bone amour* a *conveitisie,* término este último que ajustadamente podría definir la esencia de la pasión del Arcipreste en sus varias aventuras amorosas;

Bone amour deit de fin cuer naistre;
Don n'en deivet pas estre maistre
Ne qual front corporel soulaz,

[103] Zahareas, *op. cit.,* pp. 80-83.

Mais l'amour que le tien au laz
Charneus deliz te represente,
Si que tu n'as ailleurs t'entente
Pour ce veaux tu la rose aveir.

El amor cortés de los trovadores y de Guillaume de Lorris es para Jean de Meun, puro deseo sexual en insensata búsqueda de placer físico; por eso "buen amor" puede serlo solamente la caridad. Juan Ruiz no hace tan explícita la antítesis, salvo en el prólogo, donde el buen amor está claramente opuesto al loco amor humano, o cuando valiéndose, posiblemente para evitar en este caso ambigüedades, de otra expresión, contrasta el "limpio-amor" a Dios con el loco amor (904 d). Implícita, aparece la antítesis en la parodia de las horas canónicas, que son transformadas en un desenfadado ejercicio de *cupiditas*, introducido por una alusión a lo que debería ser la actividad caritativa del genuino buen amor (373 c-d). Son éstas, obras de caridad por excelencia, propias del *bone amour* de Jean de Meun, y totalmente excluidas de los intereses de un Amor que al recrearse en "solteros, sanos, mancebos y valientes" revela su calidad de locura voluptuosa, de loco amor, el cual como sabe Razón y dice el Arcipreste, a "muchos enlaza".

Parece claro, en resumen, que salvo en el uso ambiguo de la expresión "buen amor", el sentido del Amor en el Libro de Juan Ruiz no difiere del *fole amour* del Roman de la Rose. A tales conclusiones es posible llegar no por haber encontrado alusiones concordantes en lo afirmativo con la llamada doctrina de la plenitud, sino al notar la absoluta omisión de toda referencia al fin primordial del amor humano según la misma doctrina.[104] Ni en ella ni dentro del contexto de la ortodoxia escolástica puede ser considerado natural un amor que insiste en el placer sexual como meta de la actividad erótica. Si fuera posible contentarnos con estas conclusiones como punto de llegada, podríamos dejar sin más las estrofas 71 y siguientes, como una de las tantas ambigüedades a que nos tiene acostumbrados Juan Ruiz. Y, por cierto, hay ambigüedad, ya que no podía desconocer su autor lo que sostenía la ortodoxia. Pero mucho más complejo es el problema. Consideremos, por ejemplo, las siguientes afirmaciones:

[104] Ver George D. Economou, *The Godess Natura in Medieval Literature* (Cambridge, Mass., 1972), especialmente caps. III y IV: "The Latin Middle Ages: Bernard Silvestris and Alan of Lille"; "Jean de Meun".

Breve, comoquier que a las vegadas se acuerde pecado e lo quiera e lo obre, este desacuerdo non viene del buen entendimiento, nin tal querer non viene de la buena voluntat, nin de la buena obra non viene tal obra; ante viene de la flaqueza de la natura umana que es en el omne, que se non puede escapar de pecado. Ca dize Catón: *Nemo sine crimine vivit.* E dízelo Job: *Quis potest facere mundum de immundo conceptum semine? Quasi dicat:* Ninguno salvo Dios. E viene otrossí de la mengua del buen entendimiento, que lo non ha estonce, porque omne piensa vanidades de pecado.

Empero, porque es umanal cosa el pecar

(Prólogo)

el omne cuando peca, bien ve que se desliza
mas non se parte ende, ca natura lo enriza

(75 c-d)

Habla en el prólogo de la corrupción de tres facultades del alma, corrupción propia de una flaca naturaleza incapaz de escapar del pecado. Como la falta corruptora es el amor loco,[105] es posible entroncar directamente todo esto con el pensamiento de algunos teólogos que sostenían que el pecado no era otra cosa que la corrupción de la razón por la sensualidad: la *natura vitiata* se inclina al placer. Este movimiento espontáneo hacia la satisfacción del natural deseo concupiscente es, en términos técnicos, el *primus motus.* Consideraba Alain de Lille que siendo el *primus motus* movimiento, por espontáneo, involuntario, mal podía ser juzgado pecaminoso.[106] Si relacionamos las palabras del Arcipreste con la tradición ética que sostenía que la inclinación concupiscente, por estar fuera del control humano, no es realmente culpable, sino que proviene de la flaqueza natural, es decir, de la *vitiata natura* propia del ser humano, acaso se haga más claro ese insistir en que "umanal cosa es el pecar".

Alain de Lille establece una distinción fundamental en el significado del término Naturaleza:

Nature vero duo; unum in pura natura consideratum, ab omni corruptione alienum, quale opus Nature fuit ante Ade pecatum,

[105] Según Peraldus todos los pecados derivan del *amor inordinatus;* ver Siegfried Wenzel, "The Seven Deadly Sins; some Problems of Research" *Speculum* XLII (1968), 1-22.

[106] M. T. d'Alverny, "Alain de Lille et la Théologie", *L'Homme devant Dieu Mélanges Henri de Lubac* (Paris, 1964), Vol. II, pp. 111-128.

aliud uero vario, corruptione viciarium, quale fuit post peccatum Ade.[107]

Sólo *post peccatum Ade* pudo entrar la muerte en el mundo natural. La inclinación del hombre hacia *Voluptas* proviene de su viciada naturaleza, y tanto el hombre como su natural deseo de placer, son naturalmente pecaminosos. Esta *naturalis concupiscentia,* característica de todo ser humano desde la culpa adánica, está sugerida en el libro por el culto al Amor carnal.

Este amor placentero, que puede ser considerado natural, es el que rigen Venus y Amor y el que practican sus vasallos, entre los cuales ninguno tan fiel como nuestro protagonista (1259-61). En el plano exclusivamente sexual no hay diferencia ("segunt natura") entre bestias y hombres, salvo que parecieran ser éstos más proclives al abuso (73). Dentro del marco de la *natura vitiata,* el amor, el placer, el deseo de "aver juntamiento con fembra placentera" no son en sí culpables. Y por lo tanto tampoco es culpable el pecador, y bien puede decir que "a tuerto" ha sido encarcelado y encadenado a sus instintos, "ca natura lo enriza".

Halla el hombre que todo el bien del mundo radica en el placer amoroso, y por él trabaja, corre, viene y va de frustración a logro, de logro a frustración, entre alegrías y calamidades. Y seguramente así seguiría todo, si no fuese que, también de acuerdo a las leyes naturales, todo lo natural ha de acabar y deshacerse. Por eso es una constante a lo largo del libro, la unión del amor y por ende del placer con lo efímero y perecedero.

Como el amor —y otros dos agentes de la perdición humana, el dinero y el vino— es la Muerte gran metamorfoseadora (1521 y sig.), sólo que sus transformaciones no llevan a la apariencia engañosa y placentera, sino que revelan en sus muy reales destrucciones la realidad última de toda carne viva. Pero, salvo esta diferencia fundamental ¡cuántas semejanzas con el Amor! También es ella caprichosa, aleve, enemiga del bien, y tal como él

> Tiras toda vergueña, desfeas fermosura,
> desadonas la gracia, denuestas la mesura,
> enflaqueces la fuerca, enloqueces cordura,
> lo dulce fazes fiel con tu mucha amargura
>
> (1548)

[107] A. de Lille, *Anticlaudianus,* ed. Bossuat (Paris, 1955), p. 199.

A. H. Schutz [108] ha mostrado cómo esta enumeración y la de la estrofa siguiente corresponden al esquema de valores propia del amor cortés clásico. El amor del Arcipreste, bajo engañosas apariencias de cortesía, comparte el poder destructor que el poeta atribuye a la Muerte:

> non plazes a ninguno, a ti con todos plaze:
> con quien mata e muere e con quien hiere e malfaze
> toda cosa bien fecha tu maço la desfaze;
> non ha cosa que nasca que tu ret non enlaze.

De algún modo el amor participa de la naturaleza de la Muerte. Pero nada revela tanto esta trágica residencia de la muerte en las entrañas del "buen amor", como el epitafio de quien, queriendo ser así llamada, dio nombre a un libro de loco y buen amor. Hasta muerta promete, a cambio no ya de dinero, sino de lo único que puede serle ya provechoso, una oración, el acostumbrado logro de su oficio: "amor e plazer de amiga". Tras la bufonada burlesca de esta promesa sería difícil no presentir la mueca irónica: este placer de amiga es prometido por una muerta a futuras víctimas de la muerte. Placer escrito sobre una lápida fúnebre, tal parece ser el epitafio, no sólo de Trotaconventos, sino también del "buen amor". Esta encarnación del "buen amor" en sus más crudos aspectos, este "buen amor" que había engatusado a tantas mujeres de toda calidad (1574 a-b), este sotil "anzuelo", ha encontrado su fin natural: la vana promesa de amor y placer desde la tumba. Dice más el epitafio que lo que solemos entender tras la habitual socarronería del poeta. Que hay elementos bufos y hasta jocosamente blasfemos en el tratamiento que del planto tradicional hace nuestro autor no hay duda alguna. Pero bajo la parodia sentimos que la tan mentada alegría del Arcipreste se adelgaza, para revelar la trama de la condición del hombre, de todo hombre en su estado natural.

Señala acertadamente Lapesa que para el poeta la muerte es aquí el origen de todo mal.[109] Pero suficiente evidencia tenemos ya para entender que el origen del mal radica en la condición misma de la naturaleza humana (943), en esa "umanal cosa" que es el pecar, en ese Amor que tanto se asemeja al pecado original en el ser fuente de todos los otros. Justamente por todo

[108] A. H. Schutz, "La tradición cortesana en dos coplas de Juan Ruiz", *Nueva Rev. de Filol. Hispánica*, VIII (1954), 63-71.

[109] Rafael Lapesa, *op. cit.*, "La muerte en el *Libro de buen amor*", p. 63.

esto, es la muerte la triunfadora implacable; ella es la consecuencia y no la causa de la condición última del hombre en el mundo de la Naturaleza. Como a este orden pertenece el "buen amor", lógico es que en él resida la Muerte, y que en su paradójica naturaleza tanto se le asemeje en efectos y caracteres. Amor y Muerte son inevitables; en la alianza de esta doble inevitabilidad podría definirse la condición humana, "segunt natura".

El miedo a esta muerte inevitable, el miedo encerrado en las prisiones del amor, del placer, de la locura humana; éste es a mi juicio, el espanto del Arcipreste, cuando desde su "cárcel" implora la gracia celestial. En el reino de la Naturaleza, tan diferente del de la gracia, el enemigo implacable es la Muerte. Si la vida está contemplada desde la mira única del placer, nada tan espantabe como el morir. La sensualidad del amor humano, el deleitarse en la belleza, el color, el sonido, el olor de la manzana que sabemos corrompida y corruptora, los dulces placeres del tacto —del abrazo al beso—, ese constante detenerse en la realidad concreta, palpable y gozable que trasciende toda la obra de Juan Ruiz, este desbordante gozo sensual parece resumirse en el final agostamiento de la muerte:

> El oír, el oler, el tañer, el gostar:
> todos los cinco sesos los vienes a gastar.
>
> (1547 a-b)

El mundo de lo natural aquí acaba. La naturaleza sólo puede dar al hombre un cuerpo de carne corruptible, en nada diferente a la carcasa animal en su realidad postrera (1525 d). Y en este mundo nada puede vencer a la Muerte. Cuando exclama el Arcipreste: "¡Ay, muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!" (1520 a), bien sabe que la enemiga de la vida no puede ser derrotada en el plano natural. Nada de lo que haga el hombre en este mundo de carne y tierra puede llevarlo a diferente puerto que la tumba, y hacia allí también lo arrastra la cadena del loco amor. Desde nuestra *natura vitiata* la Muerte es inevitable. Pero si bien según la ley natural está el hombre condenado, en el orden sobrenatural queda suspendida la necesidad y se hace posible la salvación. De ahí que en mitad del planto aparezca la más sorprendente de las víctimas: el hombre-Dios. Hombre, que por serlo, temió la muerte en su carne humana, y siendo Dios "por siempre la mató" (1558). El Arcipreste cierra el círculo de horror a que lo confinaba la exclusiva permanencia en el mundo terrestre, con el último hombre al que demudara una muerte sin más fronteras

que la necesaria desintegración final; y con el mismo hombre se abre repentinamente un mundo distinto, donde ya no ocurren las cosas según las leyes naturales, donde lo efímero y perecedero se ha desvanecido, donde se vive el orden de la gracia. De ahí el insistente pedido del Arcipreste a María, la gracia y la esperanza de ella es la única salvación y consuelo ante la debacle última del orden natural.

Hablar del amor, del sexo, del placer amoroso como dándose solamente en el orden de la Naturaleza implica olvidarse que en el mundo cristiano sobre este orden ha sido establecido, no ya por la muerte necesaria sino por la muerte elegida del hombre-Dios, el orden de lo sobrenatural, el de la gracia, la que mata a la Muerte, el único que puede satisfacer aquel grito inicial de su planto. No por otra cosa insiste el Arcipreste en el carácter redentor de la pasión de Cristo e intercala sin parodia alguna, en medio de su Danza macabra, la exaltada nota de la sola esperanza de ruptura del fatídico eslabonamiento natural: la Muerte muerta gracias al divino amor. Éste es el amor que puede salvar hasta a la llorada alcahueta, y como acaso sugiere el Arcipreste el único capaz de redimir el amor humano: el "buen amor" loco salvado por el único buen amor (1568).

Que luego de esta estrofa se avive la vena paródica es casi natural. Ya ha sido la Muerte muerta y hasta perdonado el "buen amor". Ahora es posible y hasta deseable la distensión que implican parodia y bufonada. El epitafio resumirá luego el destino de alcahueta y loco amor, y ¿será casualidad pura que sigan inmediatamente los preceptos de cómo vencer diablo, carne y mundo? Notemos que en esta lucha las buenas obras del hombre encuentran su fuente no en fuerzas humanas ni en virtudes naturales, sino en lo sobrenatural:

> obras de misericordia e de mucho bien obrar:
> dones de Spíritu Santo, que nos quiera alumbrar,
> las obras de piadat, de vertudes, nos membrar
> conos siete sacramentos los enemigos sobrar. (1585)

Dentro de este contexto los muchos fracasos y los pocos éxitos de la carrera amorosa del Arcipreste son, en verdad, todos iguales, por ser todos igualmente engañosos. Harto natural es que desborden irreprimible deseo de gozo. Sólo aquellos que aman los placeres de la carne y su belleza, el deleite de vivir un aquí y un ahora en bien concreto palpitar su vena y alma, pueden sentir pánico tan entrañable de la muerte, tanto horror de

un eterno vacío de placer, de órbitas enmohecidas que ávidamente habían sido antaño pobladas de hermosura, todo este inenarrable espanto de la lozana carne hecha podrida res (1525 d). Duros ascetas y severos moralistas abstractizantes pueden loar la virtuosa y hórrida metamorfosis de Santa María Egipcíaca y encontrar alto gozo en la contemplación del santo maceramiento de la pecadora hermosura humana; porque ante la fealdad y la muerte, de tanto empeñarse en vislumbrar la irradiación de luces celestiales, ya no ven —o no quieren ver— el triste apagarse de las, aunque efímeras, dulces luces de la tierra. Bien pueden sentir ellos que este mundo nuestro es lóbrega prisión, valle de lágrimas, cárcel oscura, y que es la muerte bienvenida antesala del cielo. Sólo el hombre sensual puede temblar tanto en las prisiones del loco amor, que del placer transitorio lo lleva al infierno profundo de delicias perdidas. No por otra razón se vuelve el arcipreste hacia lo sobrenatural. No siente él ni la náusea del asceta ni la indiferencia candorosa del inocente ante la tremante y concretísima realidad de la "fembra plazentera". La vida en este mundo le viene a su medida, y si no fuera por la muerte, en él ¡qué pocas nostalgias de cielo!,

> ca beviendo omne siempre en mundo terrenal
> non avríe de ti miedo nin de tu mal ostal,
> nin tembríe tu venida la carne umanal (1553)

Temores de infierno más que ansias celestiales. Para Juan Ruiz bella es la tierra y deseable. Pero tal como la manzana bajo el dulce aroma yace carne muy pronto corrompida. Entonces, "en esta ciudad seyendo", está nuestro arcipreste en gran espanto. De Juan Ruiz a Villon, y hasta más, de Juan Ruiz a Rubén Darío, idéntico pavor: la misma muerte, siempre acechando en la carne que el amante quiere hermosa y suya, pero no puede hacer eterna.

8. *Las prisiones del buen amor*

A la presencia espiritual
de Ma. Rosa Lida de Malkiel

"Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual compuso seyendo preso por mandado del cardenal Don Gil, Arçobispo de Toledo"; desde que Alfonso de Paradinas escribiera estas palabras hasta bien entrado nuestro siglo nadie parece haber puesto

en duda un cautiverio que haría de nuestro poeta el primero de los insignes encarcelados de la literatura castellana: el Canciller de Ayala, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Cervantes... En 1957 la crítica había comenzado a hacer tambalear los muros de la cárcel de cal y canto cuando en pro de ella se levanta Dámaso Alonso "para defender algo tan evidente como la luz del día".[110] No menos evidente había parecido a Leo Spitzer y a María Rosa Lida de Malkiel que el poeta hablaba de la "prisión terrena (por contraposición a la del cielo), la *civitas* de este mundo opuesta a la celestial (v. 1671), la prisión del género humano como consecuencia del pecado original".[111] En un artículo previo Spitzer había ejemplificado en detalle el motivo de la prisión en la literatura europea, especialmente en la de los trovadores,[112] con respecto al Libro del Arcipreste insiste en la tradición bíblica de *in hac valle lacrimorum.*

Una vez aparecido el estudio de Alonso, Lida de Malkiel en sus "Nuevas notas..." [113] agota los argumentos en favor de lo que ya había sostenido junto a Spitzer: "la prisión de que se lamenta el Arcipreste es una designación retórica, inspirada por la Biblia". Y así desde 1959 quedaron atrincheradas en sus respectivas interpretaciones dos posiciones críticas que no ofrecen posibilidad alguna de compromiso. Salvo A. Várvaro con su fino análisis de la cantiga "Quiero seguir a ti" [114] —donde concluye, como ya lo había hecho Lida, que aun de llegarse a demostrar la existencia de un encarcelamiento histórico, el *topos* seguiría funcionando en la poesía de Juan Ruiz en el sentido tradicional

[110] Dámaso Alonso, "La cárcel del Arcipreste", *Cuadernos Hispanoamericanos LXXXVI* (1957), 165-177; entre los críticos que sostienen opiniones similares Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), p. 271; Gonzalo Menéndez Pidal, "El Arcipreste de Hita", en *Historia general de las literaturas hispánicas,* vol. I (Barcelona, 1949), p. 477; Wilhem Kellermann, "Zur Charakteristik des *Libro del Arcipreste de Hita", Zeitschrift fur Romanische Philologie,* LXVII (1951), 231-233; Joan Corominas, *op. cit.,* p. 74, nota a 10c: Rafael Lapesa, *op. cit.,* pp. 59-60. Para la opinión de la crítica previa a 1950 ver Lucius Gaston Moffat, "La prisión del Arcipreste" en Antonio Doddis Miranda, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Estudios,* vol. I, pp. 491-492.

[111] Leo Spitzer, "En torno...", pp. 134-139; María Rosa Lida, "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor", Rev. de Filología Hispánica,* II (1940), 105-150.

[112] Spitzer, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *ZRPh,* LIV (1934), 237-270.

[113] María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas...", 69-82.

[114] A. Várvaro, *Struttura e forme della letteratura romanza del Medioevo I* (Liguori, Napoli, 1967), pp. 111-120.

señalado por Battaglia [115] y Spitzer—, la crítica, aunque todavía se inclina en pro o en contra de una de las dos interpretaciones, suele remitir la cuestión a notas a pie de página.

Para aquellos que aceptamos la sustancia autobiográfica puramente literaria del *Libro de buen amor* nos parece aventurado establecer una explicación histórica. Si los poemas donde se dan tales alusiones son considerados totalmente independientes del resto de la obra, la explicación histórica tampoco enriquecería la comprensión de la misma, ya que como dice Diego Catalán: "la circunstancia en que Juan Ruiz retocó su *Libro* sólo interesa a la obra en caso de que tratemos de fundasalvar el *Libro* de unos supuestos censores eclesiásticos".[116] Salvo las alusiones poéticas y el éxplicit de Paradinas no hay documentación ni evidencia extraliteraria de ningún tipo respecto al encarcelamiento de Juan Ruiz. Mucho más atractiva es la tesis de la prisión alegórica, tanto más si se acepta que el tema encuentra sentido en el único documento y el único contexto que nos ha deparado la historia: un libro cuyo protagonista exuda vitalidad poética, pero cuya realidad histórica es puramente literaria.

La naturaleza del yo poético exige siempre una definición por parte del crítico; en el caso del *Libro* de Juan Ruiz el problema es insoslayable. De muy distintos modos ha respondido la crítica al buscar las raíces del yo en las fuentes más diversas: la literatura árabe, la maqāmat hebrea, la autobiografía "cortés"...[117] Ninguna de estas respuestas es totalmente infundada porque la España de Juan Ruiz no fue ajena a esas tradiciones culturales, pero faltan evidencias seguras de que nuestro poeta estuviese tan familiarizado con alguna de estas formas autobiográficas como para moldear su obra sobre el cuño de una de ellas. Entonces todas las hipótesis alrededor de estas fuentes carecen de elementos definitivos de convicción. En 1967 Francisco Rico enriqueció la larga cuestión del "origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*" con la menos exótica y, a

[115] S. Battaglia, "Il *Libro de buen amor*", *La Cultura* IX (1930), 722, nota 1.

[116] Diego Catalán, "Aunque omne non goste la pera del peral... (Sobre la "sentencia" de Juan Ruiz y la de su *buen amor)*", *Hispanic Review*, XXXVIII, núm. 5 (número extraordinario "Studies in Memory of Ramón Menéndez Pidal"), 78.

[117] Américo Castro, *op. cit.*, pp. 406 ss.; Lida de Malkiel, "Nuevas notas...", 23-31; Gybbon-Monypenny, "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons", *Bull. of Hispanic Studies*, XXXIX (1957), 63-78.

mi juicio, la más lúcida de las tesis hasta ahora propuestas.[118] Dada la naturaleza de la fuente, su respuesta no solamente es verosímil y probable sino que sería altamente improbable que Juan Ruiz no hubiese conocido esa obra, y dadas las concordancias que el crítico señala sería muy difícil que el poeta no la haya tenido muy presente al escribir su libro. Sabemos sobradamente que Juan Ruiz conocía muy bien el *Pamphilus;* con esta comedia y otras misceláneas pseudo-ovidianas solía circular una autobiografía erótica escrita hacia la segunda mitad del siglo XIII, cuyo autor y protagonista sería Ovidio, el amante arquetípico de la *aetas ovidiana* medieval. *De vetula,* obra muy famosa en aquel entonces, ofrece coincidencias fundamentales con el *Libro de buen amor* desde el título mismo; pues si el *De vetula* se llama así por la vieja medianera que tan importante papel desempeña en la acción, no cabe olvidar que cuando el Arcipreste explica (no, cita) el título de su libro afirma precisamente: "Por amor de la vieja e por decir razón, / *Buen amor* dixe al libro e a ella toda saçón (933)". La importancia de la medianera es en nuestro libro mucho mayor que la de ninguna amada en particular, tanto que con su muerte parece culminar la trayectoria del "buen amor", para desde entonces desleírse en desengaño.

Al señalarnos las coincidencias con la obra latina Francisco Rico ilumina las raíces de la castellana:

> Que Juan Ruiz conoció el popular *De vetula,* más o menos directamente, se diría cosa segura. En ambos casos nos hallamos frente a largas autobiografías esencialmente eróticas, en las que el yo se ostenta con idéntica intención ejemplar (y satírica) y en las que la pintura halagüeña de los placeres del amor se contrarresta con las tristes experiencias del protagonista. En ambos casos el hilo autobiográfico engarza disquisiciones didácticas, amorosas o no amorosas, de tema comparable (los dados, la astrología, el dinero, cuestiones religiosas, etcétera) con citas bíblicas, eruditas (Platón, Aristóteles), refranes. En ambos casos coinciden los personajes... las aventuras —planteadas en términos realistas— se ponen en escena punteadas de reflexiones semejantes (sobre la necesidad del amor, la obediencia del protagonista a tal ley natural, el pecado, la psicología de las mozas, etc.), proceden parejamente y con motivos equiparables... en un ambiente aburguesado, con convenciones paralelas (así sobre la fama y el secreto amoroso) e ideas comunes

[118] Francisco Rico, *op. cit.,* La cita de *De Vetula* más adelante proviene de este artículo.

(así sobre el influjo de Venus). En ambos casos el título alude a la vieja medianera y el libro arranca de prólogos en prosa y en verso (según los manuscritos) para acabar en unos loores de la Virgen.[119]

En su exilio "Ovidio" encuentra oportuno consuelo en ciertas profecías que anunciaban el advenimiento del Salvador nacido de una virgen:

> Et iam precessit de quadam Virgine, per quam
> in mundum veniet, nobis erit hec adeunda,
> han mediatricem dabit humano generi rex
> largitor venie nostreque salutis amator
>
> (3, 44)

> Virgo felix, o virgo significa significata
> per stellas ubi spica nitet, quis det michi tantum
> vivere quod possim laudum fore preco tuarum?
>
> (3, 45)

"Ni bien ni mal entendido, éste: es Ovidio reinterpretado en una era cristiana": [120] tal el Ovidio medieval, tal el Virgilio del medioevo. Me pregunto si al escribir los versos de la profecía que sería consuelo de su Ovidio, el autor de *De vetula* no habrá pensado en los versos de su Virgilio, el profeta de la IV Égloga:

> magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
> iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
> iam nova progenies caelo demittitur alto.
> tu modo nascenti puero ferrea primum
> desinet ac toto surget gens aurea mundo
> caste fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.
>
> (5-10)

Nada tan natural como que el mundo cristiano haya entendido en estas palabras la profecía del advenimiento de Cristo. ¿Podía importar acaso que fueran escritas para el nacimiento del hijo de un Pollio que a nadie interesaba? Y aún hoy es difícil no sentir con Auerbach que este poema, donde se abarcan "las concepciones escatológicas de todos los pueblos civilizados de la antigüedad, realmente tiene el significado que le atribuyó el sabio error de la Edad Media".[121] El autor del siglo XIII hace que Ovi-

[119] *Ibid.*, 322.
[120] Wilhelm, *op. cit.*, p. 125.
[121] Erich Auerbach, *Dante, Poet of the Secular World* (Chicago, 1961), p. 10.

dio desengañado se vuelva hacia la única esperanza de salvación cristiana, y así el maestro del *ars amandi* medieval, el discípulo predilecto del dios Amor va a encontrar consuelo en la esperanza escatológica del supremo misterio del Amor divino.

El protagonista de Juan Ruiz es muy semejante a este Ovidio: ambos son los más fieles discípulos del Amor, ambos son amantes cómicos y frustrados, ambos terminan volviendo sus ojos hacia la Virgen. Pero hay una diferencia fundamental. El amante del buen amor vive en un mundo donde ya se habían cumplido las profecías, donde la religión de Cristo es una realidad y no una promesa. De haberlo hecho vivir cuando Jesús todavía no había nacido, muerto ni resucitado, Don Amor y "buen amor", arciprestes y dueñas habrían perdido el sentido que tienen justamente por vivir en el aquí y el ahora de una era escatológica que comenzó el día de la Encarnación. Porque Juan Ruiz para burlarse de la *religio amoris* del amor loco la confronta sistemáticamente con la verdadera religión del Amor auténtico. Sólo entonces es posible calar hasta el meollo la naturaleza de ese peregrinaje erótico donde parece andar en romería toda la cristiandad. En el mundo precristiano de su modelo donde el amante sólo al final vislumbrará la luz en promesa profética, el poeta no hubiese podido construir el universo de un buen amor cristianamente falsificado, en el cual toda la clerecía rinde homenaje al Cordero de Venus.

El hecho de que el protagonista de *De vetula* termine en el exilio, hablando de María, y el libro del Arcipreste al hablar de María aluda más de una vez a ciertas prisiones, podría indicar que como término simbólico del devenir de su protagonista el poeta ha sustituido el exilio por la cárcel. María Rosa Lida de Malkiel estudió con sobrado detalle el marco y la proyección religiosa de las menciones de la prisión en la poesía de Juan Ruiz. No viene al caso repetir aquí lo ya dicho, de modo que solamente nos detendremos en ciertos motivos de la lírica marial que acaso puedan iluminar desde otros ángulos la cárcel del buen amor. Como es de suponer, en la riquísima colección de tópicos mariales atesorada en las *Cantigas* alfonsíes no falta el de la Virgen liberadora de prisioneros de todo tipo. Dado su carácter, las cantigas narrativas hablan de cárceles físicas, lo cual no excluye que el milagro sea a menudo narrado como ejemplo concreto de una realidad universal. De leer las varias cantigas que cuentan cómo la Virgen liberó a un prisionero nos encontraremos con una muy sugestiva. El milagro está atribuido a Santa

María de Sopetrán, viejo monasterio edificado en el llano que se extiende a los pies del promontorio de Hita. Esta Virgen que tantas veces habrá venerado nuestro poeta es celebrada en las *Cantigas* reales porque

> Aos seus acomendados
> a Virgem tost' a liurados
> de mortes e de prijoes;
> e por aquesto, uaroes,
> sempr' os uossos coraçoes
> en ela seian firmados.[122]

En la cárcel física se proyectan todas las prisiones de la condición humana, y no solamente en la introducción al milagro, sino también en el ruego que lo precede:

> que en Sopetrán aoran
> muitos, e ant'ela choran
> porén muito non demoran
> que no seian perdoados
> de erros e de máos feitos.
> Demáis, çegos e contreitos
> saan, e gafos maltreitos
> e muitos demoniados,
> e d'outras enfermedades
> e que par sas piedades
> saca de catiuidades
> muitos, foss'él nos sacados.

La imploración a la Virgen de Sopetrán encierra todo tipo de cuitados en espera del perdón celestial que los salvará "de dolor e de tristura". Juan Ruiz comienza en tónica muy semejante una de sus Cánticas a la Virgen:

> Miraglos muchos, María,
> fazes, Vírgen siempre pura,
> aguardando los coitados
> de dolor e de tristura;
> el que loa tu figura
> non lo dexas olvidado;
> non catando su pecado
> sálvaslo de amargura.
>
> (1668)

[122] Cantiga LXXXIII, la cito sin intercalar cada cuatro versos el estribillo, "Aos seus acomendados...", para así mantener el hilo del pensamiento sin interrupciones.

Así como el Arcipreste hará concreta esta universal amargura en un "yo só mucho agraviado" (1671 a), la cantiga alfonsí la personaliza en la cárcel concreta de un cautivo que liberará milagrosamente la Virgen de "cabo Fita":

e él iazend' en gran medo
uia as portas abrir quedo
da cárcer, e uiú britados
seus ferros...

La Virgen es la medianera piadosa, a quien el alma cristiana ha suplicado siempre liberación de sus prisiones, "gimiendo y llorando en este valle de lágrimas". Sin embargo, para ilustrar *hac valle lacrimorum* Juan Ruiz hubiese podido recurrir a muchos motivos tradicionales. Sin ir muy lejos, el exilio de su modelo hubiese podido transferirse muy fácilmente al mundo cristiano. Pero, íntimamente unido a la tradición mariana de su patria chica, Juan Ruiz no podía menos que tener presente el motivo universal de la prisión, entrañablemente unido a la literatura religiosa y no menos entrañado en la erótica trovadoresca, latina, gallega y, desde la *Historia troyana* por lo menos, muy posiblemente desde mucho antes, bien conocido en la poesía amorosa castellana.

Para hallar las prisiones metafóricas en las *Cantigas* alfonsíes, es necesario leer las de loor. Entonces veremos que en ellas el motivo se encuentra muy sugestivamente aliado al de la antítesis Ave-Eva:

Eva nos foi deitar
do dem' en sa prijon
et Aue én sacar
et por esta razón
entre Aue Eua
gran departiment' a.

Eua nos fez perder
amor de Deu e ben.

(LX)

Porque Eva está rediviva en todas las mujeres se siguen poblando las prisiones infernales, donde no falta el "mezclador":

ca britar
e deitar
foi da senoría

quem mezcrar
mal con Deus quería,

(CCCLXXX)

La antítesis entre Eva y María es la base sobre la cual el trovador había establecido la antítesis entre la Señora celestial y la humana, para descubrir ese "departiment" que lo llevó a trocar su canto de amor en canción marial. Estas cantigas de loor muestran la conjunción de una serie de motivos hondamente relacionados a la realidad del "buen amor". Las prisiones del pecado, el demonio, "quem mezcrar et buscar mal con Deus quería", y la necesidad de salvación a través de la gracia mariana se dan unidos a la antítesis Ave-Eva, perpetuando así todas las connotaciones religiosas y eróticas del pecado en el vergel del Génesis en el paraíso terrenal de todas las mujeres deseadas en mal amor. Bien conocidos en la poesía europea, estos motivos van tiñéndose con sombríos terrores de ultratumba:

Bien doit avoir grant pavor
du Deable, du Felon,
qui en la noire prision
nous veut mener
dont nus ne peut eschaper.[123]

El tema de la muerte recurrirá en la poesía marial con creciente y desgarradora insistencia. Esta alianza temática es tan frecuente que no parece aventurado ver en ella una de las constantes de la poesía marial desde las postrimerías del siglo XIII en adelante.

Juan Ruiz poetiza dentro de una concepción del servicio a María muy cercana a la de Thibaut d'Amiens, oscuro trovador del siglo XIII que bien puede servir como ejemplo de innumerables otros que repiten en verso idéntico lugar común:

Tres douce Marie,
je m'amenderai
et vos servirai
trestoute ma vie.

Guardez m'a la mort
de l'ennemi fort
qu'il ne me puist nuire.[124]

[123] A. Wellenskold, *Les chansons de Thibaut de Champagne* (Paris, 1925), LXI, "Commencerai a faire un lai" (vv. 11-15).
[124] A. Langfors, "La prière de Thibaut d'Amiens", *Studies in Roman-*

Las canciones mariales del libro del Arcipreste siguen la estructura temática tradicional de la canción a María: "la alabanza a la Virgen, la petición que comprende, a su vez, la invocación y el pedido de ayuda".[125] En la Cántica que comenzó alabando en general los milagros de la Virgen, socorro de pecadores e inocentes en dolores y amarguras (1668-9), termina encomendándose personalmente a su merced, de modo que la Virgen "lo salve, guíe y guarde siempre": lugar común, por excelencia, de la devoción marial. Entre estas estrofas se dan dos en que la súplica se ha vuelto queja:

Reina, Virgen, ¡mi esfuerço!
¡yo só puesto en tal espanto!
por lo cual a ti bendigo
que me guardes de quebranto.
Pues a ti, Señora, canto,
tú me guardes de lisión,
de muerte e de ocasión
por tu fijo, Jesú santo.

yo só mucho agraviado
en esta cibdat seyendo;
tu acorro e guarda fuerte
a mí libre, defendiendo.
Pues a ti me encomiendo
non me seas desdeñosa:
tu bondat maravillosa
loaré siempre, sirviendo

(1670-1671)

"Puesto en gran espanto", sin la más somera mención a "esta cárcel", sufre sus agravios en "esta cibdat". El yo poético, aun si no fuese el del protagonista, no podría ser más ortodoxo: culpable o inocente, tras los agravios que tarde o temprano ha de infligirle el mundo, el cristiano siempre ha recurrido al socorro de María. De ser el protagonista, puesto que hace tiempo ha regresado de las sierras, y todo el resto de su vida amorosa ha tenido escenario ciudadano, muy justo es que se lamente "en esta cibdat seyendo".

El motivo del alma atribulada se repite en otros poemas ma-

ce Philology and French Literature Presented to John Orr (Manchester, 1953), pp. 134-157; "J'ai un cuer trop lait", vv. 69-72 y vv. 175-177.

[125] Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del medioevo* (Venezia, 1968), p. 197.

riales al final del libro, unido a los de la prisión y la muerte. La tríada, con indudable unidad de sentido, se va enlazando tras la alabanza de la invocación inicial (1673). La divina Madre es

del mundo salut e vida
de muerte destruimiento,
de gracia llena, cumplida,
de coitados, salvamiento:
de aqueste dolor que siento
en presión, sin merecer,
tú me deña estorcer
con el tú defendimiento.

(1674)

Perfectamente estructurada en alabanza y petición, la estrofa se desarrolla en lógica secuencia: María es salud y vida, porque cura al que sufre y derrota a la muerte verdadera; vida y salud se recobran porque ella está "de gracia llena", puesto que solamente en la gracia encuentra el cristiano reparo y salvación. Le pide entonces que lo libere "de aqueste dolor" que "sin merecer" sufre "en presión". La diferencia es sutil, pero vale la pena subrayarla: lo que se suplica es la liberación del dolor, no de la prisión. Como todas las de esta cántica, la estrofa siguiente enlaza su primer verso con el último de la anterior, por lo tanto se sigue refiriendo a lo mismo, pero ahora quien había dicho no merecer sus penas se confiesa culpable "pecador errado":

con el tu defendimiento
non catando mi maldat
nin el mi merecemiento
mas la tu propia bondat:
que confiesso en verdat
que só pecador errado;
que de ti sea ayudado
por la tu virginidat.

(1675)

El pecador termina suplicando que la Virgen lo libre

de tan fuerte tentación
en que só, coitado, triste

(1677)

Notémoslo bien: estas prisiones encierran tentación tan grande como su cuita. La cántica siguiente, el más inspirado de sus poemas mariales, no dice nada que no hayamos oído ya (1678 ss):

Nunca fallece
la tu mercet cumplida
siempre guarece
de coitas e da vida,
nunca perece
nin entristece
quien a ti non olvida.

Sufro grand mal
sin merecer, a tuerto,
esquivo tal
porque pienso ser muerto:
mas ¡tú me val!

(1682-1683)

Una vez más la Virgen es su sola esperanza de salvación por ser el solo manantial de vida y alegría perenne. En tanto, la situación del suplicante, reverso absoluto de la naturaleza marial, es puro dolor y temor de muerte. Evidentemente nos confrontamos de nuevo con la paradoja del pecador que sufre sin merecer. María Rosa Lida ha dado muy coherente respuesta al contrastar la condición universal del hombre "pecador", y la condición personal, "más moral que teológica", del inocente. Lo cual es muy posible. Otra posibilidad la sugiere una poesía del *Cancionero de Baena:*

Abaxome mi ventura
non por mi merecimiento
e por ende la ventura
púsome en grant tormento.

Quien así habla se dirige a un Amor muy semejante al que caracterizó Juan Ruiz. Macías el más antiguo de los poetas del *Cancionero,* quien quizá viviera durante el reinado de Pedro el Cruel, poetizó el tormento de la *religio amoris* en las cárceles de un Amor, tan engañoso como cruel:

Amor, por tu fallimiento
e por la tu grant cruesa,
mi coraçon con tristesa
es puesto en pensamiento.

Rey eres sobre los reyes
coronado emperador,
do te plase van tus leyes,
todos an de ty pauor.

. . . . . .
con la tu briosa lança
ensalças toda vilesa,
e abaxas la noblesa
de quien en ty obo fiança.

Ves, Amor, por qué lo digo,
sé que eres cruel e forte,
aduersaryo o nemigo,
desamador de tu corte;
al vyl echas de tal sorte
que por pres le das (altesa);
quien te sirue en gentylesa
por galardón le das morte.

(Canc. de Baena, núm. 308)

También en nuestro *Libro* habíamos oído decir del Amor: "El que más a ti cree, anda más por mal cabo... tristeza e flaqueza, ál de ti non recabdo / das muertes perdurable a los cuerpos que fieres" (398-399). De ser la prisión del *Libro* del Arcipreste metafórica, de ser este yo poético el mismo que nos habla en el resto de la obra, ¿podrían no coincidir sus prisiones con la cárcel del amor? No creo que sea necesario descartar la connotación religiosa del *topos* en el sentido de prisión del pecado, pero sí hacer coincidir con ésta la del símbolo erótico. En realidad, sería muy difícil divorciar ambos sentidos puesto que si el Amor es la raíz de todos los pecados su cárcel es la del pecado; ya que el amor y su mesnada son de naturaleza claramente demoníaca, los mezcladores de la estrofa 10 y la "gente maliciosa, cruel, mala soberbiosa" de la 1665 no han de ser muy diferentes a diablos. Justamente, los versos que aluden a los crueles maliciosos están precedidos de otros, en que pide que la Virgen lo guarde de "follía" (1663), y seguidos por una estrofa en que se alude al diablo, quien "con su obra engañosa, ena cárcel peligrosa, ya ponía" (1666). Por lo tanto, la "gente maliciosa" aparece, relacionada con la locura humana y con la obra engañosa del demonio. Y ¿qué pide el suplicante del *Libro de buen amor?* Pues seguir siendo bueno, merecer "egualdat con los santos". En nada le sería impedida una santa vida de mortificación dentro de una cárcel de cal y canto, que podría ser oportunidad inmejorable de virtuoso sufrimiento y prueba de renuncia del mundo, y obediencia a la voluntad divina. Pero las suyas son prisiones que encierran en su gran tentación peligros de muerte (1677, 1683); y lo son

justamente por colindar con la locura del mundo y los engaños del diablo. Como el yo del libro rebosa genuino apego por esta vida mundanal me parece algo aventurado pensar que se suplica liberación de *hac valle lacrimorum,* que en mucho parece preferir nuestro arcipreste esta ciudad terrena a resplandores de ultratumba. Por eso me parece más acertado ver en estas prisiones las del pecado subsumido en un amor loco: la cárcel del loco amor.

La locura y el inminente peligro de muerte no resultan menos notables en otro famoso cautiverio del siglo XIV:

Catiuo de miña tristura
ya todos prenden espanto
e preguntan, que ventura
foy que me tormenta tanto;
mays non sey no mundo, amigo,
que mays de meu quebranto
diga d'esto que vos digo.

Quen ben see nunca deuia
al pensar que fas folía.

Cuydé subir en altesa
por cobrar mayor estado
e cay en tal pobresa
que moyro desanparado
con pesar e con deseio
que vos dirye, mal fadado,
lo que yo he ben o beio.

Cando o loco que mays alto
sobyr prende mayor salto.

Pero que proue sandeçe
porque me deua pesar,
miña locura asy cresçe
que moyro por en tornar;
pero mays non averey
synon ver e deseiar
e por en asy direy:

Quen en cárcel sole biuir
en cárçel deseia morer.[126]

(Canc. de Baena, núm. 306)

[126] Existe otra versión del último pareado: "Quen en carçer sol vi-

Cautivo de espantosa y espantable tristeza, ensimismado en la locura creciente de siempre frustrado desear, la cárcel de Macías recoge un morir desamparado. El poeta no nombra ni una sola vez al Amor o a la amada; sin embargo, nadie duda que la conjunción de quebranto y cautiverio, tormento y espanto, folía y muerte, cárcel y deseo tentador configuran simbólicas, pero muy reales prisiones amorosas. Claro que su autor es *O Namorado,* y aunque no lo nombre, ¿y de qué hablará el amante si no de amor? Idéntica constelación de motivos se da en la poesía de Juan Ruiz, salvo que insertos en contexto marial, de donde se ha inferido que el símbolo poético alude sola y exclusivamente al motivo religioso.[127] Por otra parte, sobre los versos de Macías se erigió el mito de una vida que hizo del trovador gallego ídolo, santo y mártir de nuestra *religio amoris.* De su verdadera vida nada sabemos de cierto. Paralelamente, aunque tampoco sabemos nada de la vida de Juan Ruiz, por ser él su autor, algunos han querido ver en sus versos datos biográficos fidedignos. Puesto que los demás poemas de Macías confirman que aquí se alude a las prisiones del amor,[128] veamos si no habrá pauta dentro del

---

ver / en carçer se uai morrer", Carlos Martínez Barbeito, *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón* (Santiago de Compostela, 1951), p. 146.

[127] Es lástima que Otis Green no haya ampliado la siguiente nota a pie de página, donde implícitamente acepta la coexistencia de otros simbolismos en la cárcel del *Libro,* si bien el de la pobreza no parece particularmente iluminador: "Mrs. Malkiel... shows that the myth of a real imprisonment has no basis in fact. The debate may be considered closed. I would point out, however, that the allegorical prison here mentioned need not necessarily be the "prison" of this earthly valley of tears. An anonymous poem of the *Cancionero de Baena*... speaks of the prison of poverty, where the chains are sadness, sighs; the jailer, care, etc. And there is always the prison of love, three words that form the title of the *Cárcel de amor* (1492)", *op. cit.,* Vol. I, p. 46, nota 59. Naturalmente mucho antes de *Cárcel de Amor,* en el mismo siglo del Arcipreste y en España, Macías habla de las prisiones del amor. De todos modos, Otis Green nos recuerda oportunamente que la discusión de la naturaleza del cautiverio del Arcipreste no cabe en su estudio "devoted as it is to the interpretation of the *Libro de Buen Amor,* not as a whole, and in all its parts, but as an index and a supreme manifestation of medieval laughter" (p. 46).

[128] El poema 309 del *Cancionero de Baena,* también de Macías, se refiere explícitamente a las prisiones del amor; hablando del Amor dice:

> Rendyme a su altesa,
> desque fuy desbaratado,
> e prisome con cruesa
> onde biuo encarcelado.

Libro del Arcipreste que haga la prisión amorosa hipótesis verosímil. En *De vetula* es el amante quien canta su esperanza de salvación en la promesa de María, no veo entonces por qué ha de ser Juan Ruiz y no su protagonista el que aquí cante la suya.

No faltan en el resto del libro alusiones claras a las prisiones del amor. La primera se da muy oportunamente al final de su primer fracaso, cuando nuestro doñeador ya ha comenzado a residir en ellas, porque

> si omne a la mujer non la quisiesse bien
> non ternié tantos presos el amor quantos tien
> (110 a-b)

Se nos acaba de decir que no puede ser "mala cosa la mujer" pues Dios mismo la creó para ser compañera del hombre (109); este sería el momento más oportuno para recordar el bíblico "Creced y multiplicaos", pero nada puede ser más revelador que el silencio de Juan Ruiz. La justificación del amor humano llega irónicamente para respaldar no el fin natural de ese amor, sino el del placer (108 c-d), y por lo tanto tiene como corolario las universales prisiones eróticas de un placer que hasta el más santo parece codiciar (110). Recordaremos que este pasaje se había iniciado contraponiendo el amor divino a la vanidad, es decir a la "follía" de mundo (105); un mundo donde se da un placer que por ser inherente a la naturaleza humana el desearlo, inevitable e ineludiblemente lleva a la cárcel amorosa.

La relación se aclara aún más en el debate con Don Amor; apenas comenzados los denuestos se habla del atribulado cautiverio de quienes "por plazer poquillo" caen en poder del Amor:

> Desque los omnes prendes non das por ellos nada,
> tráeslos de oy en cras en vida muy penada,
> fazes al que te cree lazar en tu mesnada
> e por plazer poquillo andar luenga jornada.
> eres tan enconado que do fieres de golpe,
> non lo sana megía, emplasto ni xarope;
> non sé fuerte nin rezio que se contigo tope
> que no l' debatas luego, por mucho que se enforce.
> (186-188)

No hay hombre que con sus solas fuerzas pueda evitar ser derrotado por el Amor. Que todo esto se une al tema de la prisión de la estrofa 110 lo muestra la secuencia lógica de estos versos (186-188), cuyas razones son retomadas luego de los dos

excursos amplificadores del mozo que quería casar con tres mujeres y de las ranas que piden rey.

Bien assí acaece a todos tus contrallos;
do son de sí señores tórnanse tus vasallos,
tú después nunca piensas sinon en astragallos,
en cuerpos e en almas assí todos tragallos,

queréllanse de ti, mas non les vales nada,
que tan presos los tienes en cadena doblada
que no pueden partirse de tu vida penada.
. . . . . .
en punto que lo furtas, luego lo enajenas;
dasle a quien no le ama, tormentásle con penas
anda el coraçon sin cuerpo, en tus cadenas,
pensando e sospirando por las cosas ajenas.

(207-210)

Enajenado el hombre que fuera libre está ahora preso "en cadena doblada" dentro de un ineludible sufrimiento que mata sin piedad y sin cesar (214): es la saña del Amor. Un Amor traicionero, engañador y malicioso, como sus secuaces, esos "mescladores" que "anda(n) urdiendo siempre" codiciando lo peor (216; 220). Sin embargo el cuitado no sabe cuál puede ser la causa de tanto castigo, e ignora cuál puede ser su culpa: "Varón ¿qué as conmigo? ¿quál fue aquel mal debdo que tanto me persigues? (213); tú, cada que a mí prendes... sin piedat me matas de noche e de día? (214); ¿qué te fiz?" Amante siempre frustrado, sólo le pesan las cadenas en este paréntesis de pasajero desengaño, pero ya llegará el momento en que la muerte, al ahondar el desengaño, le haga ver la única salvación en el Amor divino que logró matar la "muerte perdurable", que "como uerco" ha preparado el falso Amor para todos los que caigan en sus lazos, engañados y engañadores igualmente necios, igualmente condenados a idéntico destino:

das muerte perdurable a las almas que fieres,
das muchos enemigos al cuerpo que rehieres
. . . . . .
a Dios e a los omnes pierde el que más quieres.

(399)

Assí faze a los locos tu falsa vedegambre;
quantos trayes atados con tu mala estambre,
todos por ti perecen en tu mala exambre;

los necios e las necias que una vez enlazas,
en tal guisa los travas con tus fuertes mordazas,
que non an de Dios miedo nin de sus amenazas:
el diablo los lieva presos en sus tenazas. (414-415)

La mención de la muerte perdurable es muy significativa. No debe ser ésta diferente de la que espanta al devoto que exclama rogando a María: "por/que pienso ser muerto: mas ¡tú me val!" (1683). Para el hombre medieval, como para todo cristiano, la muerte más terrible es la "permanable, qui sanz fin dure" (V. 6), "la mort amere d'infer" (vv. 152-153) de la cual habla un contemporáneo de Juan Ruiz, Jean de Condé en su *Dit de la Candeille.* Después de la tumba, donde termina el placer y el dolor del cuerpo, espera el más allá, donde comienza la bienaventuranza eterna o el horror sin fin. En este siglo nuestro que ha creído encontrar sentido en el absurdo vale la pena recordar con Gilson que "así como es un universo sacramental, el mundo cristiano que concibió la Edad Media es un universo orientado",[129] y de no mediar la gracia divina el amante loco está orientado hacia las últimas prisiones: quien muere en la cárcel del amor [130] despierta en la cárcel del infierno.

Si aplicamos todo lo dicho a los poemas mariales en donde se da temática semejante, el espanto, la tribulación, los misteriosos "mezcladores" y traidores se desvisten de su misterio, para pasar a ser la natural secuela de quien ha caído en poder de un Amor demoníaco. Tal como los del diablo sus engaños son mortales (406). Muerte a traición espera al enamorado, inerme y loco (414-415). La muerte y el infierno penetran las prisiones amorosas: antesalas infernales donde reina el Amor, prefiguración terrenal de Satanás (405). En ellas la muerte acecha tanto a la víctima como al victimario, porque engañados o engañadores todos viven en el fatal engaño del Amor. No es difícil encontrar claro paralelo entre éstas y las prisiones de las cánticas a María, que bien pueden ser acertada metáfora del "buen" Amor de este mundo, que es locura y engaño perecedero y moral, prisiones que apuntan a la certidumbre de la "cárcel peligrosa" que de no mediar el bendito fruto del vientre virgen había preparado para toda la humanidad la "obra engañosa" de Satanás (1666). De ahí que sea lógico que esté en espanto y temores de muerte el

[129] E. Gilson, *op. cit.*

[130] Spitzer había citado ya la copla 787, que se refiere a las prisiones del corazón enamorado, copla que Alonso descarta. Ver la discusión en "Nuevas notas...", 73-74.

alegre doñeador de otrora. De ahí que se declare pecador y, a la vez, víctima inerme, ultrajada a tuerto por los más alevosos traidores. De ahí que no encuentre salida del penar de estas prisiones, porque en el orden natural no puede haber para él esperanza alguna. La liberación salvadora solamente puede ser de orden sobrenatural. De ahí el recurrente pedido de gracia, desde la primera invocación implorante a María:

> Señora, dame tu gracia e dame consolación,
> gáname del tu fijo graçia e bendición.
> Dame gracia, Señor de todas las señores
>
> (9-10)

Ésta es la única gracia que puede salvar al hombre, siempre pecador: "Ayúdame, Gloriosa, Madre de pecadores" (10 d). Sólo ella puede ayudarlo "porque de todo bien es comienço e raíz". De volvernos hacia la poesía erótica latina del medioevo hallamos una constelación de motivos muy significativa. Muy bien conoció nuestro amante esta paradoja del amor:

> Est equidem res anxia
> amor, plenus miseria:
> nam tunc dat mihi gaudia
> cum velle mentis abeo,
> item prebet suspiria
> cum cupitam non teneo,
>
> Amore nichil gravius,
> nichil amore levius,
> nichil eo felicius;
> gravat corde lapideo,
> mutator ex lascivia—
> en felix cum possideo!
>
> . . . . . .
>
> Nulli fit ammirabile
> quod facit amor femine
> me non carere crimine.[131]

La vida amatoria puede ser abandonada por miedo a la difamación:

> Vitam duxi iocundam sub amore,
> plus libitum quam licitum
> attendens,

[131] Dronke, *op. cit.*, vol. II, p. 381.

sed a vita resipisco priore,
plus studiis quam neniis
contendens.
Ut que causa? Compellor unica:
ne me Fama suo privet favore
dum sub vita vivo filargica.[132]

Tal cuidado por la fama halla eco lejano en los mezcladores a que alude Juan Ruiz y más cercana resonancia en ese "fazes perder la fama al que más, Amor, dieres" (399 c) y en una frase del prólogo que aunque haya parecido muy ambigua cobra sentido dentro de una tradición que postula el abandono de los alegres placeres amatorios para conservar la buena fama;

> Otrossí los de poco entendimiento non se perderán: ca leyendo e cuidando el mal que fazen o tienen en la voluntat de fazer e los porfiosos de sus malas maestrías, e descobrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreciarán su fama: ca mucho es cruel quien su fama menosprecia.

El cuidado de la fama era incentivo tradicional para dejar la "vitam iocundam sub amore". Claro que moverán al amante motivos de más peso, pero Juan Ruiz encuentra muy apropiado éste para los locos amantes de poco entendimiento, y lo da como razón de importancia. Cuántas veces el chispeante humor de Juan Ruiz se ha puesto como pretexto de intención burlona. En este caso el cuidado de la fama no es excusa frívola, y sí causa y "compellor unica" para dejar de lado el loco amor, dentro de una tradición muy familiar al poeta.[133]

[132] *Ibid.*, pp. 394-395.

[133] He insistido en el tópico de la difamación con el fin de señalar cómo también en el contexto de la poesía erótica latina, que sabemos familiar al Arcipreste, era tema frecuentemente usado el de los envidiosos, calumniadores y mescladores, unido tanto al amor sexual como a la conversión amorosa. Es bien sabido que en la tradición del amor cortés era éste motivo casi obligatorio en las quejas del amante desventurado. No es de asombrarse que utilizara nuestro poeta un motivo frecuente de la lírica erótica latina en lo que respecta a lo sexual y de la lírica cortés en lo que se refiere al fin amor. No sólo es natural la elección del tópico, sino que, además, es acertadísima, al hacer coincidir en una imagen poética singular la pluralidad de sentidos sedimentados en varias tradiciones líricas. De conocerse la función del tópico en sus diferentes contextos es posible ver cómo se reflejan en este amor concepciones amorosas que durante mucho tiempo se han creído totalmente divorciadas. Si se consideran dentro del contexto erótico la cárcel

Muy fácil es que suenen frívolas las palabras de un amante que no tiene por qué saber que tras ellas el poeta puede encerrar burla, aunque socarrona, muy bien intencionada:

> E yo, porque so omne, como otro, pecador,
> ove de las mujeres a vezes grave amor:
> provar omne las cosas non es por end peor,
> e saber bien e mal e usar lo mejor.
>
> (76)

Comparemos ahora estas palabras con la estrofa siguiente del poema latino que acabamos de mencionar:

> Impedisse libet tempus amori,
> ne nesciam cum cupiam
> fugisse:
> malis namque medela certiori
> occurreris cum poteris
> novisse.
> Ergo, sciens quid sit illicitum,
> redeunti non concendam furori,
> sed vitabo malum precognitum.

Es éste un amor rechazado por malo y loco, y quien lo rechaza reconoce haber sido muy alegre mujeriego. Suele parecer incongruente que se alabe en nuestro libro, a veces con excesivo entusiasmo, un amor falaz y peligroso, y que la loa al ser vertida en expresiones típicas de la erótica cortés, parezca apuntar a alegre aceptación, cuando no a exaltación, de la vida amatoria. Todo esto está de acuerdo con este poema latino, cuya alabanza al poder ennoblecedor del amor no difiere de la sensibilidad ni de la forma expresiva típicas de la poesía amorosa cortés. Y también aquí la pasión supuestamente ennoblecedora se rechaza como amor loco y dañino:

> Potest namque, ne dampnemus amorem,
> vel veniam, vel gratiam
> reddit enim amantem minorem

---

y las cadenas del Arcipreste, se hace innecesario aceptar las encontradas hipótesis hasta ahora propuestas. Los envidiosos difamadores no tienen por qué ser diablos, ni mucho menos enemigos que habrían echado al Arcipreste en prisiones de cal y canto. Bastaría que fuesen vasallos del Amor, para que fueran como él igualmente engañosos y mestureros, asediando al atribulado protagonista en muy reales prisiones de intangibles pero inviolables muros.

affabilem et docilem,
vereri
quicquid turpe putat-et amplius,
non nihil est: ne forte preter morem
dum carpitur fructus Venereus.

Amor al placer, deseo de "fembra plazentera", raíz de todos los pecados: tal el fruto de Venus. Por todo el libro transita el arcipreste con la olorosa manzana venusina. No es de sorprenderse si antes nos llega el regocijante aroma que la oculta verdad de lo perecedero. En Venus creyó encontrar el loco amante la meta de todas sus ansias y el fin de todas sus cuitas, y en Venus vio el "comienzo y fin de este viaje" (583). En su jornada por el "buen amor" del mundo Venus fue lo que será María en la jornada del buen amor (1626).

Atribulado y deseante, se declara fiel servidor de Venus, y ante ella se humilla. No otra cosa dirá a la Reina del Cielo:

Señora doña Venus, mujer de don Amor.
noble dueña: omillóme yo, vuestro servidor
(585)

Omíllom, Reína,
Madre del Salvador
(1046)

que sea yo tuyo
por siempre servidor
(1058)

Sin la ayuda de Venus no ve el amante esperanza de alivio (587), tampoco la verá sin María (1683). Llagado de amores se cree en grave peligro y no halla ni sabe hallar medicina alguna, a punto tal que teme morir, y entonces busca medicina y consejo en la Señora del amor loco: "otro cobro non fallo que me pueda acorrer / sinon vos, doña Venus, que lo podedes fer" (601). En cuita semejante se allegará a la Virgen, "del mundo melezina". Tanto al término de la entrevista con Venus como en las oraciones finales a María, emociones y metáforas reflejan realidades semejantes

Amigos, vo a grand pena e so puesto en la fonda,
vo a fablar con la dueña, ¡quiera Dios que m'bien responda!
Púsome el marinero aína en la mar fonda,
dexóme solo e señero, sin remos, con la brava onda.

Nave a merced de las olas, nave sin ancla la del amor,

¡Coitado! ¿Si escaparé? Grand miedo he de ser muerto;
oteo a todas partes e non puedo fallar puerto.
(650-651)

sicut in arbore
frons tremula,
navicula
levis in equore
dum caret anchore subsidio,[134]

Pero en la altura brilla la Estrella del mar, y la nave vislumbra el puerto salvador:

¡Estrella del mar
e puerto de folgura!
del mi pesar
cumplido, e de tristura,
venme librar e conortar
¡Señora del altura!
(1681)

Sufro grand mal
sin merecer, a tuerto,
esquivo tal
porque pienso ser muerto:
mas ¡tú me val,
que non veo ál
que me saque a puerto!
(1683)

Fray Diego de Valencia refiere las palabras de Juan Ruiz a un poema cuyo tenor puede iluminar la naturaleza del sufrimiento de un falso amante. Es de notar que la dama al rechazar a su enamorado, omite el "sin merecer...", quizá porque no habla desde la cárcel del engaño:

Sofrir grant mal, esquiuo atal,
ay amigo, non curedes,
nin ser leal, poco vos val
el afán en que andedes;
basteçedes e tenedes
grant locura desygual;
vos veredes que perdedes
vuestro sesso natural.

Enfengides e desides
que sodes enamorado,

[134] Wilhelm, *op. cit.*, p. 138, ver además Appendix, VI.

añadides que beuides
por mi triste, desmayado;
vuestro fado fue menguado
sy en aquesto comedides,
engañado ¡mal pecado!
sereres sy assy morides.

(Canc. de Baena, núm. 513)

Bien puede ser que la similitud provenga de una fórmula, la cual sería entonces lugar común de la poesía erótica, en cuyo caso Juan Ruiz puede aludir al sufrimiento esquivo del amor. Si al escribir estos versos Fray Diego estaba recordando el Libro del Arcipreste parece haber entendido muy bien a su protagonista. De todos modos, la coincidencia sería significativa. Fray Diego hace que al volver las palabras hacia el amante la mujer afirme que no ha de valerle en su locura; reverso de la humana el desengañado siempre podrá decir a la Señora celeste: ¡tú me val! Había puesto el vasallo del Amor en dama de córtes porte (581 ss.) "toda la (su) esperanza e todo el (su) confuerto", y había visto en Venus el poder de Dios:

Ella es nuestra vida e ella es nuestra muerte:
enflaquece e mata al rezio e al fuerte;
por todo el mundo tiene grande poder e suerte:
todo por su consejo se fará do apuerte.
. . . . . .
de todas cosas sodes vos amo e señor:
todos vos obedecen como a su fazedor.

(584-585)

El culto a Venus se revela en toda su ovidiana idolatría. Pero el cristiano que obedece a la diosa de la lujuria "como a su fazedor" sabe que la virginal madre de su Dios es completa antítesis de Venus (583 a-b — 1074 a-b):

(A María)

del mundo salut e vida;
de muerte destruimiento,
de gracia llena, cumplida,
de coitados salvamiento. (1674)

Acaso los paralelismos señalados sugieran que el vasallo ha cambiado de señor y que del culto a la reina del mal 'buen amor' ha pasado al de la Reina del buen amor. Claro que la conversión puede haber sido forzada porque la muerte apremia, la carne es

efímera y el placer peligroso por fugaz, y falso por perecedero. No es éste el sentir del asceta que huele pecaminosos hedores en la esencia más fragante, ni es el suyo el ruego del cristiano que "muere porque no muere" en este valle de lágrimas. Para él el valle es deleitoso paraíso donde del árbol del placer pende siempre deseado fruto. Y aunque no se lo guste, qué dulce sería el gustarlo. Pero este edén de los sentidos se revela un día prisión mucho más peligrosa que la que se piensa como valle de lágrimas. Mucho más peligrosa, por ser infinitamente más engañadora:

> E quanto el mal apreso del omne viene a pecar,
> luego se faze por yerro que toma en sí destos cinco
> sentidos... Oye omne rrazón fermosa e compuesta
> e non es verdadera, e así finca omne engannado
> della como si fuese la más verdaera cosa mundo...[135]

Tras la copla pintada yace la fealdad, tras cada flor acecha el gusano de la mentira, y en el fruto —logrado, por lograr o no logrado— se enrolla fuerte cadena. El placentero paraíso de Nuestra Señora Doña Venus, ese mundo que nuestro protagonista vio desde la perspectiva del placer, espontáneo e inocente en el orden natural, según las leyes de ese mismo orden— necesario acabamiento y muerte necesaria— se trueca en prisión del amor loco, el cual visto ahora desde la *natura vitiata,* verdadera condición del hombre, es cárcel del pecado y antesala de la cárcel infernal. Que entonces se sienta el amante preso, pecador y víctima, agredido o tuerto, difamado por mezcladores, resulta perfectamente lógico. Todo el libro ha apuntado hacia esto, tanto al insistir en el placer como al subrayar su naturaleza efímera y engañosa. Se prefigura la cárcel en las recurrentes imágenes de servidumbre, idolatría, esclavitud, en los lazos, cadenas y prisiones del devoto del Amor, en el arte de engaños, trampas, anzuelos y dulces cebos amorosos con que adoctrinan Amor y Venus a un discípulo que siempre los practicó en eróticas cacerías y al hacer de Trotaconventos, maestra de engaños bien aderezados, la mensajera y recaudadora del "buen amor".

El contexto marial en modo alguno puede ser separado del resto de la obra cuando tan consciente fue Juan Ruiz de subrayar su presencia. En la primera versión, apenas introducido el libro y su temática, nos dice antes de cantar los gozos de María:

[135] *Lucidario,* ed. R. R. Kinkade, Madrid, 1968, pp. 148-149.

Porque de todo bien es comiençó e raíz
Santa María Virgen, por end yo, Juan Ruiz,
Açipreste de Fita, dello primero fiz
cantar de los sus gozos...

(19)

Al cerrar el libro, antes de los últimos gozos mariales, vuelve a declarar refiriéndose obviamente a la estrofa de la introducción:

Porque Santa María, segund que dicho he,
es comiençó e fin del bien, tal es mi fe,
fizle quatro cantares. E con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo cerraré.

(1626)

El resto de la poesía marial del fin del libro intensifica el tema de la tribulación del arcipreste, junto con la constante nota de loor a la Señora de su esperanza, que es esperanza de salvación por la gracia divina. Las estrofas 1-10, agregadas en la segunda versión, abren el libro con idéntica temática (acaso la semejanza sería aún mayor de haberse conservado los versos que faltan entre la estrofa 7 y la 8, y que habrían de contener el comienzo de la primera oración a la Virgen). La preocupación por "traidores" y "mescladores" (7c y 10c) encuentra eco en el resto del libro, en referencia directa a la vida amatoria (93 y 567-571) y en el prólogo al aludir a la difamación como incentivo para abandonar el loco amor, y por último en la "gente maliciosa, cruel, mala, soberviosa" del Ave María final. Si estas poesías finales en loor a María fueron agregadas por el poeta es indudable que el agregado subraya naturalmente el marco de devoción marial con el que muy conscientemente había querido el autor comenzar y cerrar su libro. El resto de las poesías misceláneas, si bien independiente de la estructura de la obra, no está divorciado del pensamiento del poeta, tal como hemos visto en el caso de la "Cántica contra Fortuna" y la de los clérigos de Talavera. La poesía marial no solamente halla ecos recurrentes dentro del libro, sino que repite, además, los de la poesía cortés, que desde fines del siglo XIII había cantado la conversión del amor loco a la devoción marial. No implica esto que Juan Ruiz no acuda a otras tradiciones poéticas y, a mi juicio, es particularmente significativa la de la poesía erótica latina de vena ovidiana, especialmente algunas que revelan paradójicos ecos del amor cortés.

La introducción y el epílogo de poesía marial en el libro del Arcipreste no implican, en realidad, puntos de llegada o de sa-

lida en el devenir amoroso del protagonista. Se refieren, en cambio, al momento único de la sola realidad no fluctuante, ese puente permanente e inmóvil bajo el cual fluye lo contingente. Por las muchas burlas y ocultas verdades de los versos camina entre difíciles deleites el constante prisionero del falso "buen amor". El protagonista del libro ha estado siempre en estas prisiones, y al cantar a la Virgen aún no ha salido de ellas; placenteras desde los valles de Venus, sombrías desde el otero de María; engañosas siempre. Por eso el tema del libro no es otro que el que declara su autor:

> fue compuesto el romance, por muchos males e daños
> que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,
> e por mostrar a los simples fablas e versos estraños.
> (1634)

Poetizar lo engañoso en versos tan sutilmente "estraños" como el ambiguo "buen amor" ha sido su propósito y su logro. El venero literario de la erótica del siglo XIII y XIV se ve pensado y recreado en la obra de un poeta sin par en su época y en su lengua. Quizá una metáfora grávida de sentidos en la tradición de la poesía occidental fue elegida y recreada para ceñir el más ambiguo de los temas con su ingente riqueza simbólica. En esa metáfora se puede resumir, y quizá se resume el recóndito sentido de obra y pensamiento: las prisiones del "buen amor".

Se terminó de imprimir en el mes de mayo de 1976 en Fuentes Impresores, S. A., Centeno 4-B, México 13, D. F. La edición consta de 2 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Cuidó de la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México. Diseñó la portada Mª Shelley.

0041

La poesía amatoria culta de la Edad Media española se halla inscrita dentro de una tradición muy compleja: convergen en ella la influencia de la literatura clásica, de la provenzal y francesa, de la literatura bíblica, de las tradiciones populares. A todo esto es necesario agregar el impacto del pensamiento cristiano y del árabe y judío que convivían con él. Basta esta sucinta enumeración para advertir cuán largo y complicado es el camino que debe recorrer quien intente una lectura comprensiva de la poesía erótica en la España de los siglos XIII a XV.

Alrededor del autor más representativo de esta época, Juan Ruiz, y de su **Libro de buen amor**, *surgieron poetas menores a los que la crítica no se ha acercado todavía con el rigor, la insistencia, la atención que dedicó a la obra del Arcipreste. Son esos poetas y poemas menores los que la autora, sin dejar de lado a Juan Ruiz, estudia ahora, porque ha encontrado en ellos, más concentrada y nítidamente que en las grandes obras, algunos de los elementos representativos de la* **religio amoris**.

Esta nueva lectura de la poesía amatoria española es, sobre todo, un esfuerzo de acomodación espiritual a una sensibilidad poética que nos es ajena, para que los ojos reaprendan a ver y a gozar imágenes secularmente olvidadas.

EL COLEGIO DE MEXICO